Blanca Estela Treviño García
Horacio Molano Nucamendi
(Coordinadores)

Indagaciones alrededor de las literaturas del yo

Miradas colectivas, caminos personales

FFL
eSchola
Letras Hispánicas



UNAM

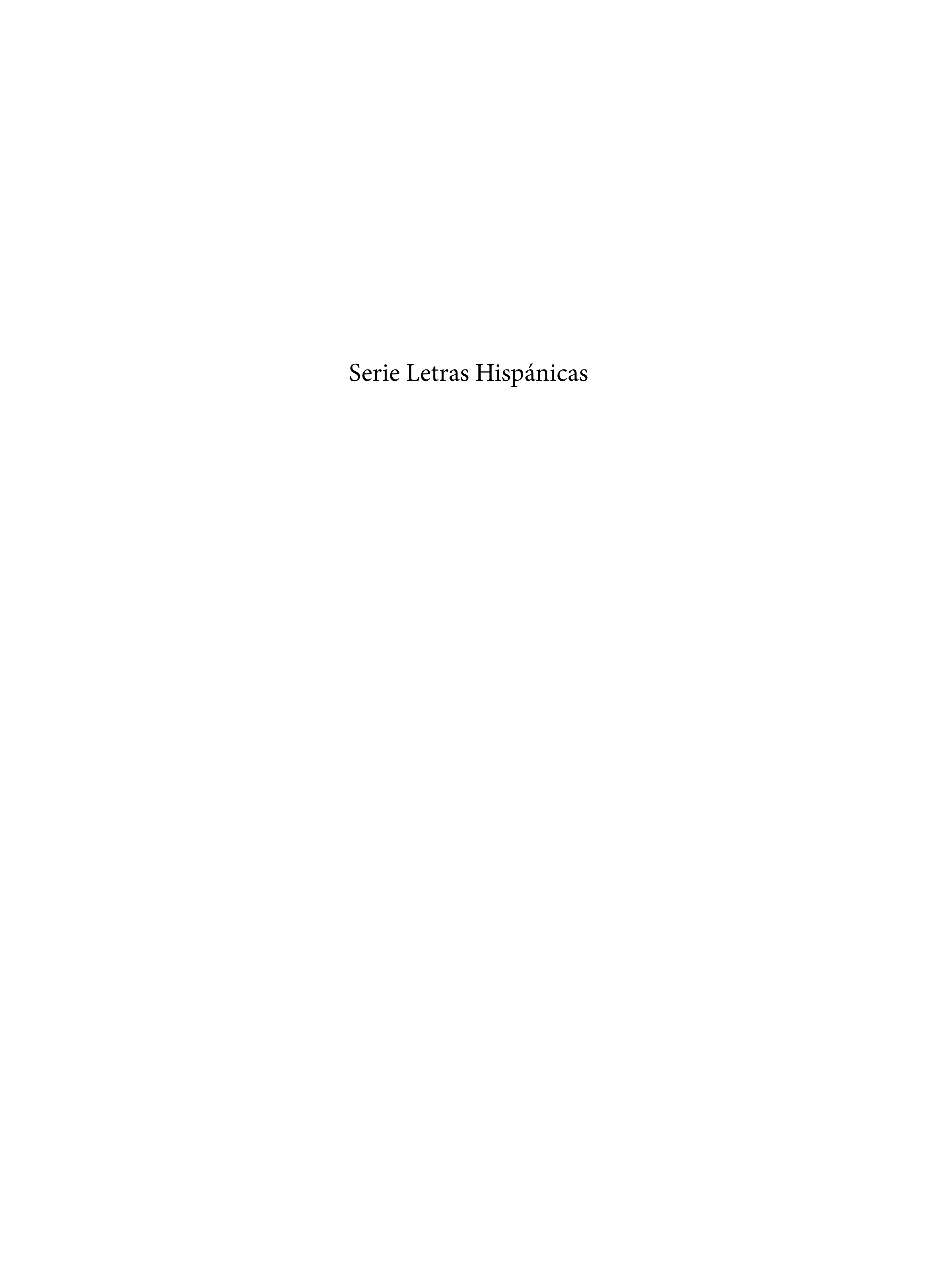




INDAGACIONES ALREDEDOR DE LAS LITERATURAS DEL YO

Miradas colectivas, caminos personales





Serie Letras Hispánicas

Blanca Estela Treviño García
Horacio Molano Nucamendi
Coordinadores

INDAGACIONES ALREDEDOR DE LAS LITERATURAS DEL YO

Miradas colectivas, caminos personales

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Indagaciones alrededor de las literaturas del yo. Miradas colectivas, caminos personales fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN404516: “Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México”.

Primera edición: 2018
Diciembre de 2018

ISBN 978-607-30-0998-0

Editado y producido en México

Blanca Estela Treviño García
Horacio Molano Nucamendi
Coordinadores

INDAGACIONES ALREDEDOR DE LAS LITERATURAS DEL YO

Miradas colectivas, caminos personales



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/2zQZnhY6hV8

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

- **Índice**

Presentación

Blanca Estela Treviño García
Horacio Molano Nucamendi

El concepto *literaturas del yo* engloba las expresiones en las que se revela la experiencia vital del sujeto; en estos textos, autor, protagonista y narrador se identifican bajo un mismo nombre. De tal modo, autobiografías, memorias, testimonios, crónicas de viaje, diarios, epistolarios, entre otros, constituyen manifestaciones literarias que nacen de la intención del autor de transmitir sus vivencias. El mundo editorial y los críticos literarios han tenido una influencia decisiva en el estudio de estas modalidades.

Las investigaciones en torno a estos géneros se han dado paulatinamente y se ha insistido en que, además de ser composiciones literarias en que la cuestión de la autenticidad de lo narrado es primordial, también implican una forma de leer, pues se establece un acuerdo según el cual el lector deposita su confianza en el escritor, quien se comprometería a ser sincero en su relato. La mayor parte de los acercamientos teóricos se han ocupado de la autobiografía; sin embargo, a través de dicho examen se aportan claves de interpretación sobre las *literaturas del yo* en su conjunto. Partir, de tal manera, de las indagaciones de las cualidades estéticas de los hechos narrados nos permite adoptar un enfoque en el cual las estrategias narrativas prevalecen como eje rector en la construcción del *yo*. No importa tanto constatar la veracidad de los sucesos narrados, pues finalmente el "mentiroso" quiere que le crean. Interesa descifrar el cómo se presenta el autor en sus textos; es decir, reconocer sus recursos literarios, a partir de los cuales, el relato de la experiencia obtiene su fuerza de persuasión y elabora la imagen pública que se desea proyectar.

La memoria opera de modo particular en cada género y es un elemento distintivo entre los cuatro más estudiados: autobiografías, memorias, diarios y epistolarios. Estos dos últimos se arraigan en el presente; tanto el diarista como el remitente construyen un relato del entorno inmediato. En cambio, el autobiógrafo y el memorialista recapitulan acontecimientos del

pasado, aunque su punto de partida sea el *yo* en el momento de escritura: recuerdan desde el presente de enunciación, el pasado, y recuperan su devenir en el tiempo; es decir, saben cuál ha sido el final de lo narrado, por lo que dan sentido a las distintas etapas que los han llevado a la situación en que emprenden su proyecto autobiográfico. La línea temporal de diarios y de epistolarios avanza progresivamente en el transcurso del calendario que marca la sucesión de días, semanas, meses y años. El *yo* en estos géneros se renueva de manera permanente. Además, la mayoría de las ocasiones la obra disponible al público se encuentra intervenida por un editor. La publicación de dichos papeles privados suele ser consecuencia de un interés particular en la vida y obra de sus autores. Por el contrario, autobiógrafos y memorialistas deciden, casi siempre, el momento oportuno de publicación de sus obras. Unos y otros provocan la expectativa de los lectores que desean descubrir al hasta entonces *yo* privado de sus escritores predilectos.

El estudio contemporáneo de las literaturas del *yo* plantea enfoques desde distintas perspectivas, tales como la literaria, estética, histórica, política, psicológica, social, lingüística o filosófica. La naturaleza misma de estos géneros permite esa diversidad de orientaciones. En el Seminario de Escritura Autobiográfica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM[1] nos hemos concentrado en examinar las configuraciones literarias de las autobiografías, las memorias, los diarios y epistolarios. Al convocar a un foro abierto de debate académico pudimos constatar esta riqueza disciplinaria que desde el inicio de nuestras discusiones teóricas habíamos atisbado. Este libro es testimonio de ello.

El volumen reúne acercamientos al *yo* de figuras clásicas como Sor Juana Inés de la Cruz, pionera en las letras mexicanas de la expresión autobiográfica, y al mismo tiempo, análisis de manifestaciones propias de este milenio como son los recursos autobiográficos y autoficcionales utilizados en redes sociales por autores como Julián Herbert, también aproximaciones a figuras del siglo XIX como Manuel M. Flores, Guillermo Prieto e Ignacio M. Altamirano, y por supuesto, del siglo XX como José Vasconcelos, Elena Garro, Salvador Elizondo y Ulalume González de León. Incluimos también

[1] Sitio de internet del proyecto: <http://escrituraautobiografica.filos.unam.mx/inicio.php?2.0.0>

casos paradigmáticos como el de José Donoso, quien vertebra su identidad a través del elemento de la máscara o el de Eduardo Halfon, cuya errancia y diversidad de orígenes lo constituyen como un ser cosmopolita. Asimismo, entendemos el rol de amante de Pedro Salinas o el del niño asustado de Antonio Rabinad. Dilucidamos los vasos comunicantes entre todos estos escritores en lengua española que han atendido a la necesidad de compartir la experiencia de su existir con los lectores.

En este sentido, se hace evidente la parte más noble de esta línea de investigación, cuyo afán es develar la historia de vida de alguien que confía en el interés de los lectores por conocer su devenir vital. Las dificultades del sujeto en una colectividad que aparentemente obstaculiza el pleno desarrollo individual, aunque bien mirado, sean esas complicaciones las que guían la curiosidad del público. Esas contingencias son las que mantienen en expectación al receptor del relato, pues aquellas palabras son puentes hacia la propia vivencia. Es así como el escritor transmite una sensibilidad particular.

Un lado más humano se descubre en el fondo de la labor interpretativa de los estudiosos que se dedican a comprender los mecanismos expresivos del *yo*. Presentamos aquí treinta y cuatro trabajos que hemos organizado en cuatro secciones: los más extensos son los primeros que apuntan hacia senderos de estudio heterogéneos.

Iniciamos con un texto de María Dolores Bravo Arriaga, en el que precisa las circunstancias culturales novohispanas de la conocida "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", texto señero de la autobiografía mexicana, además de ofrecernos un amplio panorama de las varias revelaciones del *yo* de Sor Juana. La dra. Bravo analiza una epístola a su confesor, Antonio Núñez de Miranda, fechada en 1682 y conocida como "Carta de Monterrey", en la que la monja jerónima defiende su llamado a la vocación poética, hace una apología de sí misma y reprocha soterradamente la envidia del destinatario. En su lectura del "Neptuno alegórico" se devela el orgullo criollo que se opone al espíritu peninsular de conquista en tierras americanas. Sin duda, los lectores habrán de interesarse en la revisión de los poemas amorosos, en los cuales el *yo* lírico es hábil para recrear las condiciones del amor correspondido o del desamor. Estos desdoblamientos originan distintas voces: masculina, femenina y neutra. Aquí, Bravo nos da una lec-

ción sobre ese *yo* que "corresponde a lo real y a lo imaginado, a lo soñado y a lo pensado". El *yo* íntimo se devela en los poemas dedicados a la Condesa de Paredes, donde no cabe duda de la unión de los sentimientos con el artificio de la palabra. Sor Juana como creadora se ve envuelta en el estro que la hace componer romances y versos de arte menor. Se concluye con un comentario a la *Protesta*… en cuyo final rubrica con el conocido epíteto "yo, la peor del mundo, Sor Juana Inés de la Cruz".

Del siglo XIX mexicano, Vicente Quirarte concentra su análisis en el periodo entre 1818 y 1831 de un clásico de las literaturas del *yo*: *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto (1818-1897), quien forma parte de los primeros niños que crecen en un México independiente. Cuando comienza a escribirse esta obra, el 2 de agosto de 1886, la infancia se percibe como una etapa clave del desarrollo humano, más allá de ser una iniciación, es en ella en que se forma la personalidad de los adultos. La interrupción de la niñez de Prieto se ve marcada por la muerte de su padre, queda huérfano a los trece años. En la historia de México es simbólica la participación de los niños en la lucha de Independencia, los llamados "Los Emulantes" fueron un pequeño batallón conducidos por Juan Nepomuceno Almonte (1803-1869), quien fuera hijo natural de José María Morelos; sobresale también la actuación de Narciso Mendoza (1800-1888), "el Niño Artillero", durante el Sitio de Cuautla en 1812. Quirarte se refiere a la generación de Benito Juárez (1806-1872), es decir, a niños que entendían del manejo de los animales, de las armas y sabían de caminos. Desde su publicación en 1906, *Memorias de mis tiempos* ha sido un referente no sólo literario sino histórico, se trata de una preciada fuente del conocimiento nacional durante el periodo entre 1828 y 1853. Con el inicio de sus *Memorias*… en el año de 1828, Guillermo Prieto se convierte en un pionero de la reconstrucción del mundo infantil en las letras mexicanas. Su vida es relatada en un tono picaresco que causa sorpresa al lector mediante la elaboración de las aventuras. Vicente Quirarte nos presenta este "Retrato de un niño con país", de un autor destacadísimo en el ámbito literario y también protagonista de la historia mexicana al constituirse como un hombre de principios. De este modo, esas setenta y siete páginas con las que comienzan *Memorias de mis tiempos* ubican la infancia de la primera generación de mexicanos que viven en una nación soberana.

El estudio "Figuras de la infancia en la autobiografía" de Celia Fernández Prieto refiere la importancia de la construcción social e histórica del infante, así como el proceso introspectivo que lleva al adulto a ese anhelado deseo de recuperar al "niño interior". La investigadora reflexiona sobre cómo la escritura de esa etapa de la vida es determinante para la autodefinición del presente, por lo que no se pretende que el autobiógrafo reelabore el pasado infantil como realmente sucedió, sino con respecto al referente actual del *yo* que enuncia. En su corpus incluye el *Ulises Criollo* de José Vasconcelos, *Automoribundia (1888-1948)* de Ramón Gómez de la Serna, *El niño asombrado* y *El hombre indignado* de Antonio Rabinad, *W o el recuerdo de la infancia* de George Perec e *Infancia. Escenas de una vida en provincias* de John M. Coetzee. La intención de Fernández Prieto se entiende a partir de una hermenéutica tropológica que consiste en registrar las maneras de escribir la infancia. Detalla el empleo de la sinécdoque, la prosa poética, el olvido o la metáfora del espacio. Todo ello para establecer las estrategias de recuperación de la infancia en el texto autobiográfico en el cual el proceso de indagación no corresponde a un propósito de exactitud, sino al de lugar simbólico personal. Desde su perspectiva, la infancia constituye un momento fundacional para el sujeto.

Una vez más, Luz Aurora Pimentel —anteriormente colaboró en el primer libro del Seminario—[2] nos comparte su conocimiento sobre las *literaturas del yo* al analizar dos obras que se cruzan: *Correr el tupido velo* (2009) de Pilar Donoso y *Conjeturas de las memorias de mi tribu* (1996) de José Donoso. En este texto trabaja el grado de especularidad entre biógrafo y autobiógrafo, pues se trata de recrear la vida de otro, alguien totalmente autónomo en el primer caso y una escisión de sí mismo en el segundo. Si bien la biografía es considerada una rama de la historia por la labor de documentación y confrontación de fuentes que hay detrás, existen casos como el de Pilar Donoso, cuyo conocimiento personal del biografiado es clave para establecer la naturaleza del texto que se origina. Por otra parte, la autobiografía constituye ya un género literario que Antonio Damasio reco-

[2] *Vid*. Luz Aurora Pimentel, "Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, México, Bonilla Artigas / UNAM, 2016, pp. 45-79.

noce como una "actividad generadora de identidad", en la cual no existe separación entre el *yo* que narra y el *yo* narrado. Se ha establecido como aspecto genérico básico el pacto de veridicción que lector y autor establecen.[3] Según Pimentel, la tarea de la hija de Donoso como biógrafa de su padre es un verdadero duelo entre ambos, pues ella descubre en los diarios del novelista chileno un ser oculto que fractura en mil pedazos la imagen paterna que ella había preservado. A pesar de contar con largas horas de grabación en que él relataba distintos pasajes de su existencia, Pilar decide utilizar primordialmente los diarios, tal vez por sentirse la destinataria directa de estos. Tal decisión convierte al ejercicio biográfico también en una práctica autobiográfica. De dicha fuente proviene la idea de suciedad y de indigencia desde la cual José Donoso se autoconfigura, así como el símbolo de la máscara como parte constitutiva de su identidad. El perfil del biografiado es construido esencialmente por medio de esos pasajes de sus diarios que Pilar selecciona acuciosamente. El tema de su adopción es fuente de dolor, ya que ella se da cuenta de la desconfianza desmedida del escritor. Sobre *Conjeturas…*, Pimentel subraya la oscilación genérica del libro entre memorias y autobiografía, y analiza los capítulos referidos a la vida de los antecesores en los que destacan las antiguas fotos de familia y el relato sobre sor Bernarda, quien podría haber sido reemplazada por la hija de una criada para ocultar el suicidio de esa tía abuela. Ese encubrimiento parece funcionar como un espejo para el mismo autobiógrafo.

Por último, Márgara Russotto sitúa a la autobiografía como una épica de la persona al tomar la voz para enunciar un *yo* sin importar los rangos sociales. Insiste en la hibridez actual de los géneros que revelan al *yo*, y ejemplifica con los casos de Antonio Gamoneda, Tununa Mercado y Cristina Pavia. La reconstrucción del pasado implica desdoblarse y redimensionar los acontecimientos, lo que conlleva paradójicamente a multiplicar al ser para encontrar la integridad del sujeto. Los llamados auxiliares de la memoria por parte de George May son vistos por Russotto como recursos y atajos. Se trata de documentos de apoyo que van explorando significaciones más profundas. Gamoneda empieza *Un armario lleno de sombra*

[3] *Vid.* Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

(2015) con el olor que le despiertan las pertenencias de su madre. De tal manera, se coloca en un primer plano a los sueños como puntos de quiebre de la existencia humana que redireccionan el rumbo vital. Ilustra lo dicho con el registro que hace de ellos Tununa Mercado en *La letra de lo mínimo* (1994) o *En estado de memoria* (1998), aunque es más evidente en el caso de *Nací en 1941*, donde aparece el concepto del fardo como elemento constitutivo de la vida de Cristina Pavia, quien comienza bosquejando unos y, finalmente, creando otros materiales, que prueban cómo es bidireccional la transformación del sueño en arte y del arte en sueño: el símbolo se cristaliza como realidad y código interpretativo. Los tres casos demuestran vías de construcción estética de la subjetividad, que en los dos primeros casos se realizan a través de la escritura y en el último como una serie pictórica abundante en color y forma.

En el segundo apartado del libro, los trabajos de Miguel Ángel Olvera, Blanca Estela Treviño, Yanin Alcántara Tapia, Érica Sandoval y David Ochoa comparten la preocupación por la vida que está presente en la autobiografía y en las memorias; desde diferentes enfoques, en estos artículos se advierten los vínculos que establece el autor entre su experiencia vital y su circunstancia histórica, que inciden en su escritura y por ende en la conformación de su texto.

Por medio del análisis de *Rosas caídas* (1864) de Manuel M. Flores, Olvera revela las relaciones entre el texto autobiográfico y la visión de mundo del autor. Entiende la subjetividad como experiencia vital e identifica los elementos del ser artístico romántico, como la tragedia y la idealización de la naturaleza. Asimismo, establece algunas similitudes entre la propuesta literaria del poeta y su expresión autobiográfica.

En el artículo en torno a *Memorias de España. 1937* de Elena Garro, Blanca Estela Treviño destaca la visión incisiva de la autora al recordar eventos de la Guerra Civil Española y a figuras intelectuales que participaron en el Segundo Congreso Internacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura Española. Asimismo, se observa la reflexión en diálogo que la autora establece entre el pasado rememorado y el presente de la enunciación, elemento que le permite aportar una lectura crítica de la historia, una visión distinta de los hechos que presenció. El texto subraya tanto el valor ético contenido en las *Memorias* como los

mecanismos narrativos para alcanzar una perspectiva crítica y compasiva de eventos y personajes, lo que posibilita la construcción de una imagen más profunda y compleja de la obra y la persona de Elena Garro.

Yanin Alcántara propone descifrar el ejercicio autobiográfico de Juan Vicente Melo como el recuerdo de un presagio, pues al remontarse a la infancia el autor, queda expuesto a las ráfagas del pasado. La reconstitución del *yo* alude a la percepción íntima del tiempo, del reflejo de sí. Alcántara advierte una relación similar entre la concepción poética del veracruzano y su libro autobiográfico, es decir, muestra que se trata de una expresión más de la sensibilidad y la memoria del escritor, así como una extensión de su práctica escritural y del resto de su obra. La autora indica cómo Melo problematiza la circunstancia de escribir una autobiografía en la juventud.

En torno a la reivindicación de la identidad, Érica Sandoval examina las características que vinculan y diferencian tres expresiones autobiográficas de mujeres transexuales. Distingue, basada en teorías de género, las particularidades de la expresión de las autoras, con el fin de conocer los motivos que llevaron a su escritura, las experiencias compartidas en este tipo de textos, y las circunstancias de vida trascendentes que se narran. Silvia Jiménez, Angie Rueda e Irina Layevska comparten la intención de realizar activismo político y manifiestan esas discontinuidades del *yo* que traspasan la rigidez de lo masculino y lo femenino para encontrar su unidad.

En el artículo de David Ochoa, la disertación gira en torno a las motivaciones emocionales tales como el dolor, el duelo y la pérdida, que condujeron a Rafael Pérez Gay a la conformación de su autobiografía. Señala la oscilación entre autobiografía y memorias en *El cerebro de mi hermano* (2013), pues su autor no centra exclusivamente su atención en la intimidad, sino que considera también el ámbito público. Ochoa retoma de Eakin el concepto de "autobiografía relacional", que plantea cómo el acto de narrar implica la función de la memoria como un elemento ordenador y, de Antonio Damasio, el de "homeostasis" que conjuga dos tiempos: el pasado vivido y el futuro anticipado.

El puente que se establece entre la autobiografía y otros géneros literarios ha sido discutido por estudiosos de las *literaturas del yo* y otras disciplinas como la psicología, la filosofía, la sociología, la neurociencia. En años recientes, el término "autoficción" ha permitido estudiar a los escritores

que han explorado los límites de la autobiografía y el tránsito hacia la novela. Florencia Vergara observa las similitudes y problemáticas que existen a partir de la relación entre ficción y autobiografía en tres novelas autoficcionales en el ámbito de las dictaduras en Argentina y Chile, considera que las expresiones de infancia en esta circunstancia evidencian tanto la carga política de opresión como la imposición de silencio que promueven los regímenes autoritarios. La fundamentación parte del estudio de la figura del niño para luego definir el papel de la memoria en el relato de la infancia. Esos aspectos son ampliamente discutidos desde las bases teóricas de académicas como Beatriz Sarlo, Gilda Waldman o Irene Klein, centradas en la problemática de la recuperación de la memoria de todas ellas, quienes sufrieron el autoritarismo de forma distinta que los adultos. En las narraciones de Daniel Villalobos, Alejandro Zambra y Diego Meret, se vislumbra la conformación de una memoria colectiva que restituye la condición de víctima de los hijos y de victimarios a los padres en los regímenes dictatoriales.

El ensayo de Rubén Gil apunta de qué forma Eduardo Halfon se sirve de sus experiencias autobiográficas y la historia; de sus tensiones y problemas familiares —exilio y desarraigo— para hacer una propuesta estilística y narrativa. *Monasterio* es estudiada desde los límites entre lo autobiográfico y lo ficcional que se diluyen. El análisis de Gil confirma la eficacia de la autoficción al ofrecer mayor libertad al autor, permitiéndole deslindarse de las implicaciones éticas del pacto autobiográfico y establecer la ambigüedad propia de la configuración de un *yo*.

Por otra parte, Estéfany Villegas corrobora la vigencia de la teoría autobiográfica para la exégesis de una novela, que por razones comerciales ha sido catalogada como entera ficción, a pesar de que con la asistencia de medios tan actuales como las redes sociales pueda ser leída como autobiografía. Villegas se interesa también por las estrategias de composición de la autobiografía. Por medio de la revisión del perfil de la red social Facebook (empleo del simulacro como autosimulación del *yo*) de Julián Herbert, clarifica el entramado de vivencias, reales y ficcionales, que coadyuvaron al autor a la creación de *Canción de tumba* (2011).

Comprender los procesos y especificidades de las literaturas del *yo* es uno de los intereses referidos por Gaelia Díaz Pascual, Horacio Molano y

Gabriela Koestinger. Díaz Pascual problematiza en este artículo el concepto de "autobiografía interpuesta" basado en *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* (1994). Evidencia la complejidad de análisis de un texto creado a dos manos, intentando comprender el libro a partir de su materialidad. Subraya el hecho de estar frente a un libro contado y se refiere a los marcos sociales de la memoria.

Por otro lado, Horacio Molano interpreta el diario de trabajo de Rodolfo Usigli para polemizar la forma diarística y los cambios que un mismo sujeto tiene a través del tiempo, pues el dramaturgo realizó diversas anotaciones y ampliaciones a su diario años después de su creación. Esto evidencia que se trata de un género particular que requiere criterios de estudio específicos, que estén vinculados tanto con el momento de escritura como con el proceso de publicación y obra del autor. Además, Molano le presta atención a las frases sueltas en un diario con la finalidad de analizar su multiplicidad de sentidos.

Al ser el diario un género de difícil análisis, por la hibridez temática y formal que se observa en cada diarista, su estudio se ha enfocado principalmente en su concepción como texto inscrito en una temporalidad específica. Ante esta circunstancia, Gabriela Koestinger realiza un repaso a través de la problemática presente en la teoría diarística, específicamente, en torno al "diario íntimo". Su planteamiento, enfocado en la pragmática, postula la interpretación del diario con base en los temas y preocupaciones vertidos en él, con el fin de estabilizar su análisis y dejar de lado las ambigüedades derivadas de la reflexión en torno a la vida del autor.

La tercera parte del libro se compone de nueve artículos que exploran las capacidades políticas de los textos que pueden entrar en la categoría de autobiográficos. Como todo acto de escritura, la autobiografía remite a la relación que sostiene el sujeto con el otro y, al mismo tiempo, a las relaciones de poder que se estructuran en la misma.

Siguiendo este hilo conductor, el artículo, "Biografemas políticos en las *Vidas de algunos mexicanos ilustres* [tres volúmenes y treinta y siete biografías de miembros de la Compañía de Jesús] del jesuita Juan Luis Maniero" de Alejandro Arteaga Martínez, explora los menologios de Maneiro como textos que construyen identidades políticas en el contexto religioso. En su texto se hacen explícitos, de manera estructural, los biografemas como

elementos de significado que construyen el imaginario de los frailes de quienes se habla. De esta manera, se logra concretar una posición de poder, estatus o pureza espiritual que puede beneficiar a determinados grupos e instituciones. Asimismo, Arteaga señala los componentes de la biografía que sirve como modelo: exordio, desarrollo de la vida, exilio y virtud.

En "Algunas modalidades autobiográficas en la prensa mexicana de la segunda mitad del siglo XIX", Dulce María Adame González recupera en primera instancia el concepto de "escrituras del *yo*" tal como las concibe Lejeune. A partir de ello, hace un análisis desde la materialidad de la autobiografía, esto es, las formas de publicación y de circulación en un determinado contexto. Esto es importante para su análisis, ya que, a partir de lo anterior, es que se sitúa a los textos autobiográficos del México decimonónico como herramientas políticas de reivindicación y posicionamiento de las personalidades artísticas frente a la opinión pública y las comunes prácticas de difamación e inventiva popular.

Dalia Cano Estévez con "La construcción del *yo* público a través de los papeles privados de Ignacio Manuel Altamirano" propone a ciertas literaturas del *yo* como medios expresivos de la privacidad, que no de la intimidad, frente al otro. Es decir, como un posicionamiento político y ontológico en el mundo que logra asentar los diversos *yoes* que habitan un solo sujeto. Su análisis se centra en las epístolas de Ignacio Manuel Altamirano en relación con el ámbito público y privado, entre los cuales se establecen contrastes que constituyen la multiplicidad que habita en un individuo.

Paniela Plata Álvarez resalta la importancia de la articulación de la memoria como fuente del significado del pasado para explicar quién se es en el presente; para ello emplea el elemento de análisis de "las escenas de lectura" tomado de Sylvia Molloy. Además de reivindicar el papel de escritora de María Enriqueta Camarillo, Plata Álvarez realiza el perfil de lectora de Camarillo, quien abreva de Saadi de Chiraz como recomendación de la madre. Asimismo, el padre vaticina la inclinación por Esquilo o Bécquer. La lectura en voz alta se aprecia como una cualidad materna que aproximó a la poeta a aventurarse como creadora de sus propias historias.

Por su parte, Cristopher Yescas aborda la relación epistolar entre Pedro Salinas y su amante Katherine Reding en el artículo "Escribir el amor: ¿qué nos dicen las preguntas de Pedro Salinas?". Yescas recurre a este género

para problematizar las relaciones de poder que se estructuran en la forma dialógica. Éstas se enfocan en crear un mundo alterno en el cual el amor pueda existir como lo plantea el poeta. Todo a partir de la función creadora de la escritura y las preguntas, analizadas desde la pragmática lingüística, que plantea Salinas.

Marcela López Arellano aborda el currículum vitae de Anita Brenner como *ego-documento*, es decir, como un texto en que se pueden vislumbrar los distintos *yoes* que cohabitan en el sujeto narrador. En este sentido, propone ir más allá del canon de la autobiografía moderna. López Arellano desarrolla esta problemática tomando como base el documento y evidenciando sus características de construcción identitaria y política, ya que el acto de escritura sugiere una selección de acontecimientos que se enfocan en mostrar determinadas cualidades específicas del *yo*.

En "Los recuerdos que llenan mi vida: un testimonio de amor y de exilio", Juan Vadillo lleva a cabo un análisis de la obra de Ascensión Concheiro, en el que el acto político del texto recae en la justicia hecha por la memoria. El acto escritural de *Los recuerdos que llenan mi vida* da pie a un análisis de su papel autobiográfico y la construcción del *yo* histórico, capaz de recuperar nombres e identidades perdidas. Es relevante el horizonte histórico de la Segunda República en España y el valor tanto documental como estético del libro.

Con "Las estrategias, autobiográficas, biográfica y del ensayo crítico en *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas* de Eduardo Chamorro", Hugo Enrique del Castillo Reyes discurre teóricamente sobre la hibridación genérica presente en su objeto de estudio, pues conjunta autobiografía, biografía y ensayo. A lo largo de este trabajo se analizan diversos elementos estructurales que configuran el texto, otorgando nuevos márgenes para concebir el género autobiográfico y sus procesos de escritura.

Por último, en "Memorias de las infancias exiliadas en Argentina. Identidades fragmentadas-subjetividades resistentes" de Natalia Andrea Alzate, se abordan dos novelas de Laura Alcoba, desde las que construye una memoria compartida del exilio en Latinoamérica. Se alude también a la construcción de identidades surgidas del desgarro territorial, desde la perspectiva infantil que logra proyectarse hacia el ámbito político, desde la creación de comunidades y lazos afectivos que se mantienen a pesar del desplazamiento.

Por el filtro de la infancia pasan las problemáticas sociales que atañen a la "generación de la postdictadura" y, a través de ella, se fundamenta el sujeto como identidad de resistencia.

En conclusión, la tercera parte aborda los posicionamientos ontológicos o políticos en el género autobiográfico, de manera que es posible concebir este territorio como una herramienta que aborde los problemas históricos y culturales que atañen a los sujetos, condicionando la forma en que configuran sus respectivas identidades.

La cuarta y última sección de este volumen conjunta las perspectivas de lo autobiográfico como resonancia. Claudia Dias Sampaiao en "La correspondencia entre Brasil y México en la poesía: Cecília Meireles y Alfonso Reyes" comprueba que este último leyó a la poeta brasileña. Aprecia el envío de libros que evidencia el intercambio intelectual entre ambos. Contextualiza el Brasil de los años treinta mediante dieciséis cartas de Meireles encontradas en el archivo de la Capilla Alfonsina. Dias Sampaio enfatiza la importancia de insertar a Brasil en Latinoamérica, así manifiesto en el *Diario 1930-1931*, en el que hay apuntes de Reyes sobre su vida en Brasil. Menciona la indisposición inicial del regiomontano, así expuesto en "El ruido y el eco". Relaciona así la creación literaria con las cartas y el diario.

Carlos Alberto Gutiérrez Martínez enfatiza en "Salvador Elizondo y la obsesión por la memoria en dos textos autobiográficos" la visión del acto de recordar con la imagen de un hombre que está en un continuo acto de escritura. De la escritura diarística de más de cien cuadernos, editados por Paulina Lavista, subraya cómo se encuentran indicios que pautan la restauración del presente trazado, donde subyace un "ideal individualista". De la *Autobiografía precoz*, Gutiérrez destaca los silencios significativos que testimonian su relación de pareja. Concluye que en los diarios existe un diálogo más orgánico con el *yo* del autor y que la vida de Elizondo está centrada más en las ideas que en los hechos.

En "Juan García Ponce y Salvador Elizondo: encuentros y desencuentros", Hernán Lara Zavala constata el trasfondo autobiográfico de dos novelas de Juan García Ponce, *Crónica de una intervención* y *Pasado presente* en las cuales se narra el acontecer cultural de la Ciudad de México durante las décadas de 1950 y 1960, cuyos protagonistas son el propio novelista y su gran amigo Salvador Elizondo, ambos con otros nombres, Esteban y

Anselmo en la primera, y Lorenzo (dramaturgo fracasado) y Hugo (pintor frustrado) en la última. Lara Zavala nos da las claves para apreciar la galería de personajes que son retratos de los miembros del campo cultural mexicano de aquellos años. La formación como artistas de esa dupla de distinguidos autores es propuesta en su lectura como la materia novelesca de los dos títulos señalados.

En "La escritura de lo privado: las cartas-poemas de *El Diario Rojo* de Ulalume González de León", Diego Alcázar Díaz argumenta las razones por las cuales el proyecto poético *El Diario Rojo* está cercano a las *literaturas del yo*. Sostiene una interpretación autobiográfica para la explicación de la obra retomando planteamientos teóricos y analizando fragmentos bien seleccionados que cumplen con su objetivo. Para Alcázar resulta relevante dar a conocer proyectos literarios relacionados con lo autobiográfico, pues el análisis de esta práctica escritural se enfoca desde conceptos teóricos específicos que contribuyen a clarificar su interpretación. Se explora el problema de la intencionalidad del autor debido a que la clave autobiográfica se hace explícita mediante las propias palabras que acompañan a los poemas de *El Diario Rojo*. El examen de esta obra de Ulalume González de León, desde el ámbito de lo privado, ubica este proyecto en una zona híbrida, entre memoria, construcción autobiográfica y poesía.

Adriana Haro-Luviano en "Dietrich Rall por los caminos de Cuautinchan. De las cartas personales y apuntes autobiográficos al estudio del folklore literario" da cuenta de cómo los ensayos académicos se iluminan mediante el descubrimiento de los papeles privados. El sentido de los viajes es el eje de reflexión, pues para Rall llegar a Cuautinchan por medio de Luis Reyes implicó formar vínculos amistosos con la población.

En "Entre la autobiografía y la ficción: la 'vida imaginada' de Alejandro Rossi", Adriana de Teresa Ochoa ofrece una puntual ubicación del autor estudiado al hacer mención de su recepción crítica. Analiza los elementos metaficcionales en *Manual del distraído* para enfocar una estrategia narrativa centrada en el problema del lenguaje y su referencia. También se detiene en el particular desdoblamiento del autor en *Edén. Vida imaginada*, donde se crea como personaje desde la tercera persona. De Teresa Ochoa enfatiza la construcción de una zona ambigua entre lo ficticio y lo autobiográfico en el relato. La incertidumbre de lo narrado

forma parte de la naturaleza de la obra de Rossi, pues sitúa al texto en el terreno de la memoria y el olvido. El viaje, como eje, simboliza la identidad de un escritor que fue trashumante. Para su análisis se apoya en la teoría autoficcional de Manuel Alberca, Ana Casas y de Vincent Colonna. Se plantea, además, una problematización desde el pacto de lectura que corresponde a este tipo de obras.

La sección se cierra con la colaboración de Cristina Patricia Sosa, "Los alcances de lo autobiográfico en *Revista Orsai, nadie en el medio.* El editor-personaje como figura clave de la publicación". Trabajo centrado en la figura del director Hernán Casciari, quien elabora "una revista de autor" con Orsai (2011-2013). La construcción de un *yo* es el elemento aglutinante de la publicación, por lo que, desde su horizonte autobiográfico van apareciendo los dieciséis números de la colección. Se aprecian distintas dimensiones textuales que dan voz al responsable de dicho proyecto editorial. La figura del director deja impronta en la selección de las colaboraciones y en sus expresiones como autor en distintas secciones de la revista. Basada en las propuestas de Daniel Escandell Montiel y Paula Sibilia, la autora fundamenta las alternativas de Casciari como un director-personaje en la publicación web. Este medio se examina a partir de la perspectiva de una revista "anti-mercado" que para financiarse busca exclusivamente recursos de sus lectores. Tal idea es estudiada desde el conjunto de las revistas culturales argentinas por Horacio Tarcus y, desde la relación entre literatura y mercado editorial, analizada por Cristian Molina. Este trabajo señala cómo internet se ha convertido en un espacio generador de construcciones del *yo*.

La diversidad de enfoques y de autores estudiados en este volumen reafirma la imposibilidad de adoptar una sola línea de investigación. El Seminario de Escritura Autobiográfica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ha tomado la iniciativa de evidenciar la vigencia de las *literaturas del yo* debido a una continuidad humanística en que se coloca al escritor como generador de obras cuyo propósito es revelar la propia experiencia. Los lectores han manifestado un interés genuino por conocer las vivencias ajenas que abren horizontes inimaginados.

Si bien buena parte de textos analizados corresponden a la pasada centuria, pronto el Seminario visibilizará las manifestaciones de distinguidos

autores mexicanos durante el siglo XIX. Tanto ese proyecto en desarrollo como el presente libro han sido posibles gracias a los recursos otorgados por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), a través del proyecto PAPIIT IN404516, "Procesos de la construcción del *yo* en la escritura autobiográfica en México". Agradecemos la labor de preparación del original de los becarios Diana Guadalupe Marmolejo Cruz, Josu Roldán Maliachi y Cristopher Yescas Arreola.

Nos sentimos afortunados de crear vínculos con académicos de otras latitudes que comparten intereses de estudio, pues el intercambio de ideas ha sido primordial para dialogar alrededor de las hipótesis establecidas en un primer momento de nuestras investigaciones. He aquí, por tanto, a través de las propuestas de trabajo individuales, una mirada de esta apreciada vertiente de las letras iberoamericanas.

CAPÍTULO I:
Rutas de estudio

Vida y escritura en Sor Juana: los textos autobiográficos

María Dolores Bravo Arriaga
FFL-UNAM

En todo gran escritor, y más aún si es poeta lírico, se vislumbra una dialéctica de ocultamiento y develamiento del *yo*. Sor Juana Inés de la Cruz no es la excepción, en muchos sentidos puede ser la regla.

Las cartas de Sor Juana

Lo primero que llama la atención en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* —declaración de principios vitales e intelectuales— es cómo el acto de escribir es una disposición que Dios ha puesto en ella. Sor Juana se justifica y, al mismo tiempo, confiesa que dejar de escribir es imposible, aunque las censuras ajenas y la propia la pudieran evadir de esta tarea, es una vocación impuesta por la divinidad: "[…] desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprehensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas— han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí".[1]

Ella misma declara la posibilidad de que la disciplina del convento moldeara su muy impetuoso carácter; también su aversión al matrimonio, así que entra al claustro, pues en su tiempo era imposible: "querer vivir sola; […] no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio".[2]

[1] Sor Juana Inés de la Cruz, *Antología*, p. 1461.

[2] *Ibid.*, p. 1463.

Es muy importante para todo escritor, sobre todo en esta época, recordar sus lecturas. No podemos concebir a la escritora sin considerar a la lectora. Un minucioso investigador, siempre recordado y admirado por nosotros, Ignacio Osorio, describe a una Sor Juana ávida de leer al reseñar los libros que acompañan —fusión de imagen y palabra— los cuadros de Juan de Miranda y Miguel Cabrera: "Examinemos la biblioteca que nos ofrecen dichos cuadros. Resaltan, en primer lugar, abundantes clásicos latinos, […] tres escritores castellanos: fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz y Góngora; […] Galeno e Hipócrates; […] un tratado del arte de la pintura y las obras herméticas de Kircher".[3]

En cuanto a la gran conocedora que fue de la ortodoxia y la religión cristiana, se observan: "[…] las principales autoridades de la patrística… [los Padres de la Iglesia], […] las epístolas de san Jerónimo, su santo patrón [que también fueron un modelo presente en ella para escribir cartas]; la teología […] moral, mística y dogmática; por último, un *contemptus mundi*, el desprecio del mundo o imitación de Cristo".[4] Respecto a este último libro, es pertinente señalar que siempre se consultó como guía de comportamiento espiritual y moral. Incluso en nuestros días, muchas personas piadosas lo siguen frecuentando.

Referente a la *Respuesta*, aunque habría mucho más a lo cual referirse, es importantísima la defensa que ella hace de sus lecturas profanas cuando Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla y con la identidad literaria de "sor Filotea de la Cruz", le censura que no se aboque más a los libros religiosos:

> Porque el fin a que aspiraba era estudiar Teología […] siendo católica no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales de los divinos misterios, y que siendo monja y no seglar debía, por el estado eclesiástico, profesar letras; y más siendo hija de un san Jerónimo y de una santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres, ser idiota la hija.[5]

[3] Ignacio Osorio, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, pp. 59-60.

[4] Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 59-60.

[5] *Ibid.*, pp. 1464.

Esto último es un rasgo de ironía verdaderamente irrebatible. La *Respuesta* es "esta 'confesión laica'" como la llama Ermilo Abreu Gómez. Alfonso Reyes comenta: "Es análisis de la propia formación intelectual y verdadera exposición de su método de estudio y trabajo".[6] En estas últimas palabras, el gran crítico literario sintetiza el contenido y significación de esta obra, además de que remite a la primera gran autobiografía de la cultura moderna que son las *Confesiones* de san Agustín. Sor Juana escribe dos auténticas y sinceras autobiografías, el *Sueño* y la *Respuesta:*

> Las reflexiones acerca de las aventuras solitarias del espíritu ha sido un tema poco estudiado por los grandes escritores españoles e hispanoamericanos. En esto, la *Respuesta* se aparta de las tendencias predominantes de nuestra cultura y es el complemento de *Primero Sueño*: si este último es el aislado monumento del espíritu en su ansia por conocer, la *Respuesta* es el relato de los diarios afanes del mismo espíritu, contados en un lenguaje directo y familiar.[7]

Las últimas consideraciones acerca de la *Respuesta* son un desmentido, a la vez que un triunfo argumentativo sobre Filotea/Santa Cruz. El obispo le reprocha acremente, incluso la amenaza con el infierno por ser aficionada a la literatura profana. Para él Sor Juana es pues, por su afinidad a los textos laicos, una transgresora de los límites que imponen las lecturas devotas. No obstante, ella responde con gran maestría y habilidad dialéctica, que cómo se puede llegar a la Teología, la reina de las ciencias, si no se recorren antes las "ancilas" o siervas disciplinas auxiliares. Entre ellas escribe ejemplos hermosos, pues dice sobre analizar la Biblia: "cómo si el sanar Saúl, al sonido del arpa de David, fue virtud y fuerza natural de la música o sobrenatural que Dios quiso poner en David, […] cómo sin grande erudición tantas cosas de historias profanas, de que hace mención la Sagrada Escritura".[8] Como podemos observar, las demostraciones planteadas por la monja son contundentes,

[6] Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, p. 90.

[7] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pp. 537-538.

[8] Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 1465.

además de defensoras de toda una historia cultural que proviene desde la Antigüedad.

Similar, y sin embargo diferente, es la confrontación que establece con su confesor, el severo jesuita Antonio Núñez de Miranda. Mucha tinta ha corrido acerca de la muy conflictiva relación entre estos dos personajes tan fuertes y dominantes. Como rasgo curioso diremos que ambos pertenecían al signo de Escorpión. Y como dice la conseja popular: "dos Escorpiones no se pican entre ellos".

Esta epístola fue descubierta en Monterrey en 1980 por el padre Aureliano Tapia. Está fechada en 1682, como han asentado Antonio Alatorre y otros estudiosos. En cuanto a la actitud abierta de la escritora como defensa de sus derechos como intelectual y mujer, antecede cronológicamente a la *Respuesta a sor Filotea* y hay muchos temas que están en ambas misivas.

Como semejanza con ésta, es una defensa a su licitud como escritora, pero difiere del texto enviado a Filotea / Santa Cruz, en que es intensamente personal, pues la monja se defiende de los agravios que su confesor ha emprendido en su contra. Contiene dos temas: una acalorada apología de su persona y del derecho a ejercer su libertad, y la acusación muy directa que hace de Núñez como agresor de su honra y su persona.

Como he dicho en otro ensayo, la retórica epistolar, desde tiempos muy remotos, tiene sus reglas y sus convenciones que se cifran esencialmente en la relación entre el emisor y el destinatario, en cuanto que el segundo sea superior, igual o inferior en jerarquía y respeto al que escribe. Sor Juana siempre se dirige al jesuita como "Vuestra Reverencia", lo que indica un reconocimiento de respeto y superioridad por la investidura sacerdotal y el prestigio que Núñez posee como teólogo, calificador de la Inquisición —ni más ni menos—, escritor prolífico y, en lo que atañe a ambos, por su respetabilidad como confesor de monjas. Sabe que en el contexto socioreligioso es reconocido, "que le oyen como un oráculo divino, y aprecian sus palabras como dictadas del Espíritu Santo".[9]

Es necesario observar algo muy importante: ambos, en su contexto, son presencias públicas y reconocidas, y los dos poseen intereses creados.

[9] María Dolores Bravo Arriaga, *Panorama de Textos Novohispanos. Una Antología*, p. 142.

En el desarrollo de la *Carta* observamos una rivalidad en la que el jesuita, por la dimensión que hemos señalado de ambos como figuras casi míticas, encierra en apariencia indecorosa, una soterrada envidia. Parece que la escritora le gana la carrera. "Sor Juana [...] a quien con mucha razón admiró nuestro siglo por milagro de la naturaleza, celebrada como tal no sólo en este Nuevo Mundo que la produjo, sino en todos los reinos de la Europa, a donde llegó la fama de su agudísimo ingenio".[10] Estas palabras acerca del amplio reconocimiento de la monja en los dos continentes, son del biógrafo de Núñez, Juan Antonio de Oviedo, quien por razones de jerarquía, de instituto religioso, de rango de confesor, y por haber sido su discípulo, otorga la razón al padre Núñez. No obstante, las palabras anteriores son —tal vez involuntariamente— un reconocido homenaje al genio de la monja.

Desde el inicio Sor Juana embate al padre Núñez con señalamientos muy directos: "Aunque ha muchos tiempos que varias personas me han informado de que soy la única reprensible en las conversaciones de Vuestra Reverencia, fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a escándalo público y otros epítetos no menos horrorosos".[11]

Con este breve pero violento fragmento se inicia la carta de Sor Juana a su confesor. Hace una acusación por los agravios que sólo a ella Núñez dirige por la animadversión personal que siente hacia la monja.

Al igual que en la *Respuesta*, Sor Juana asienta que la indignación de Núñez se debe a su cualidad de poeta y escribe que es un don de Dios: "que el Cielo, tan en contra de la voluntad de Vuestra Reverencia me dotó".[12] Hace una relación de cómo figuras de autoridad como el arzobispo de México, fray Payo Enríquez de Rivera, le encargó el *Neptuno Alegórico*, un privilegio del que no pudo sustraerse. Continúa diciendo que todo lo que ha escrito, lo ha hecho precisamente por mandato del propio prelado virrey y de la marquesa de la Laguna. ¿Cómo no obedecer? Imposible para ella, una "ínfima" monja, negarse.

[10] *Ibid.*, p. 131.

[11] M. D. Bravo, *op. cit.*, 141.

[12] *Ibid.*, pp. 142-143.

Una parte muy interesante es cómo Sor Juana se sabe ya un personaje prestigioso y agredido: "¿de qué envidia no soy blanco? ¿de qué mala intención no soy objeto? [...] Las mujeres sienten que las exceda: los hombres, que parezca que los igualo; unos no quisieran que supiera tanto, otros dicen que había de saber más para tanto aplauso".[13] Ella tiene conciencia de que es ya una figura conocidísima, muy controversial y cuya fama ha trascendido en todo el ámbito hispánico.

Al censurarle Núñez acremente su relación de cortesanía con los condes de Paredes —no olvidemos que la virreina, María Luisa Manrique de Lara Gonzaga, es la célebre "Lisi" de sus poemas—, Sor Juana le revira al jesuita recordándole que esa misma cortesanía, es decir, esa disposición de plegarse al deseo y la voluntad de los poderosos, la tuvo él con los marqueses de Mancera: "¿Podré sentir el que me honren con sus visitas? Vuestra Reverencia sabe muy bien que no: como lo experimentó en tiempo de los Excelentísimos Señores de Mancera".[14] Además, le recuerda que él protestaba por no poder cumplir con sus obligaciones por la distracción, "pues oí yo a Vuestra Reverencia en muchas ocasiones quejarse de las ocupaciones a que le hacía faltar la asistencia a sus Excelencias".[15] Así, Sor Juana delata que el austero personaje fue con los Mancera tan vasallo y dúctil a sus solicitudes como lo es ella con los Paredes. Sor Juana le pasa de frente a Núñez la protección que ella tiene de las dos altas jerarquías, civil y eclesiástica.

Quizá éste sea el texto en el que su personalidad como religiosa y, como individuo, logre la apología más apasionada de sus derechos. Es casi una desnudez del *yo*, en ningún otro escrito se manifiesta tan combativa como en éste.

Como alega al principio, ha detenido su defensa por el respeto que le tiene, pero las difamaciones del jesuita han agotado su paciencia y ese es el origen de este escrito. Lo acusa, en pocas palabras, de excesivamente comunicativo o hasta chismoso en demérito de la honra de la jerónima.

Como corolario y en respuesta a los ataques que Núñez hace de su persona, Sor Juana contesta: "Si hubiera yo de hablar apasionada contra

[13] *Ibid.*, pp. 145-146.

[14] *Ibid.*, p. 147.

[15] *Idem.*

Vuestra Reverencia, como lo hace […] contra mí, infinitas ocasiones suyas me repugnan sumamente".[16] Estas palabras encierran toda la rispidez que existe entre ambos.

Hasta antes de esta carta, se pensaba que Núñez rechazó a Sor Juana como hija de confesión; aquí se revela todo lo contrario: "que Dios que me crió y redimió […] proveerá con remedio para mi alma […] no se perderá aunque le falte la dirección de Vuestra Reverencia, que del Cielo hacen muchas llaves […] ¿Qué precisión hay en que esta salvación mía sea por medio de Vuestra Reverencia? ¿No podrá ser por otro?".[17] El padre Juan Antonio Oviedo comparte esta opinión creída durante mucho tiempo, de que es él el que deja a Sor Juana: "Viendo, pues, el padre Antonio que no podía conseguir lo que deseaba, se retiró totalmente de la asistencia a la madre Juana".[18] La carta muestra lo contrario. La poeta veladamente, a lo largo de todo el texto, lo incrimina por uno de los peores pecados que puede cometer un cristiano: la falta de caridad.

Sor Juana, mujer pragmática

El administrador del convento o sea el mayordomo don Mateo Ortiz de Torres, la nombró contadora de San Jerónimo. Sor Juana tenía habilidades pecuniarias: "fue hacia los fines de su vida una de las monjas mejor acomodadas del convento y, tal vez, de la ciudad. Tanto era su caudal que en varias ocasiones suplió de su propio peculio lo que faltaba para llevar a cabo obras que se hacían en san Jerónimo […] a sharp business woman".[19]

Sobre estos cargos, comenta Elías Trabulse: "En los conventos, a los monjes o monjas con inclinaciones a las ciencias, los superiores les arruinaban la existencia haciéndolos contadores […] encargados de las finanzas de la comunidad".[20]

Se sabe por documentos que Sor Juana incrementó de una manera desmesurada los haberes de San Jerónimo, tanto en propiedades como en bie-

[16] *Ibid.*, p. 153.

[17] *Ibid.*, p. 154.

[18] *Ibid.*, p. 135.

[19] 'Una aguda mujer de negocios'. Dorothy Schons *apud* O. Paz, *op. cit.*, p. 355.

[20] Sor Juana Inés de la Cruz, *Florilegio*, p. xx.

nes. Fue una excelente contadora, pues al final de su vida seguía ocupando ese puesto. Escribe Paz:

> La actividad poética de sor Juana no era gratuita: la corte le pagaba por sus loas, sus bailes y sus espectáculos y la Iglesia la recompensaba por sus villancicos y letras sacras. Los ingresos que percibía […] contribuyen a explicar que, al cabo de los años su condición económica pasara de la estrechez y el desamparo al desahogo. Pero las ventajas económicas, con ser grandes, no eran las únicas ni las más importantes: escribir para la Iglesia daba prestigio y poder.[21]

En unas sabrosas décimas, Sor Juana, con humorismo y al mismo tiempo con una revelada habilidad hacia la administración del dinero, habla de lo que le pagó el Cabildo Eclesiástico por la construcción de su famoso *Neptuno Alegórico*. Hay toda una tradición que viene desde la Antigüedad de que la pobreza es la situación que inspira de forma contundente la creación artística. La carencia da todo este aliento poético y Sor Juana va a desarrollar en este muy simpático poema, —"jugueton", como le llama don Alfonso Méndez Plancarte—, este tópico, en el que ella se burla de sí misma y también de esta tradición.

La jerónima escribe: "Esta grandeza que usa / conmigo vuestra grandeza, / le está bien a mi pobreza, / pero muy mal a mi Musa […] Pues quien me da tanta plata, / no me quiere ver Poeta".[22] Sor Juana sigue el tópico de la leyenda o mito en torno a que la necesidad es la madre de la creatividad y aguza la inspiración. El poeta está en el terreno de la abstracción y de la lejanía práctica de la realidad. Continúa: "Pues por un Arco tan pobre / me dais un arca tan rica".[23] El juego conceptual entre el Arco construido y el arca, que es el pago que se le da, es un recurso de invención poética pues ella sabe que la idea del *Neptuno* es realmente grandiosa y es un toque de falsa modestia tan común en los poetas de la época. Continúa el tema. Aquí, "Arco" está usado en sentido literal, como arma que dispara flechas, y dice en estos versos: "Aun

[21] O. Paz, *op. cit.*, p. 414.

[22] Sor Juana Inés de la Cruz, vv. 1-4, 9-10, en *Obras completas*, *t. I. Lírica personal*, pp. 251-252.

[23] *Idem*, vv. 18-19.

viendo el efecto, dudo / que pudiese el tiro errado / de un arco mal disparado / atravesar tanto escudo."[24] El escudo era una moneda de gran valor pues se acuñaba con oro y plata. Usa el lenguaje en sentido literal y metafórico. La última estrofa es sumamente elocuente y no tiene desperdicio en cuanto al desarrollo del tema inspiración-pobreza, esterilidad creativa-riqueza: "Con afecto agradecido / a tantos favores, hoy / gracias, Señores, os doy, / y los perdones os pido, / que con pecho agradecido / de vuestra grandeza espero; / y aun a estas Décimas quiero / dar, de estar flojas, excusa: /que estar tan tibia la Musa / es efecto del dinero".[25]

Este poema concluye en un juego de opuestos muy barroco: el binomio antagónico entre el pago generoso que se le hizo y su creación artística. Aproximadamente se le recompensó con doscientos pesos, que era muchísimo dinero si consideramos que un solar o una dote para entrar al Convento costaban aproximadamente tres mil. Don Alfonso Méndez Plancarte, basándose en una investigación de don José María de Ágreda, comenta que se le pagaron: "doscientos pesos por haber hecho la Idea y Poesía del Arco para el recibimiento del Excmo. Señor Virrey Marqués de la Laguna el año de 1680".[26]

El Criollismo en Sor Juana, parte de su *yo* indivisible

Uno de sus rasgos más personales es el sentimiento criollo, o sea, el orgullo por la diferencia de identidad entre el español peninsular y el nacido en América: "Estamos en la segunda mitad del siglo XVII en que los escritores, ya en plena madurez criolla, parecen imantados por la interna e incontenible necesidad de ponderar, en extremos de lo inverosímil, todo cuanto pertenece a la naturaleza y a la cultura de la que, dotada de un pasado clásico propio, ya llaman patria".[27]

[24] *Idem.*

[25] *Idem*, vv. 31-40.

[26] *Ibid.*, p. 503.

[27] Edmundo O'Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, p. 92.

Los criollos son descendientes directos de españoles peninsulares o de español y criolla, sin mezcla racial. No obstante, ya eligen una serie de signos de identidad profundamente arraigados en su entorno, del cual se sienten sumamente orgullosos. Por un lado, desde el descubrimiento de este nuevo continente, una naturaleza pródiga que asombró a los europeos desde que ponen el pie en esta tierra. Paulatinamente, desde el siglo XVI, se establece esta contienda agresiva entre el gachupín y el criollo, emblematizada en dos sonetos anónimos. La diferencia hace el orgullo.

Sor Juana, dada la preocupación que siente por América en relación con la conquista, es absolutamente premeditado que en las loas que preceden a los autos sacramentales, la "Décima Musa" plantee el tema de América a partir de la presencia española. Con un gran poder sintético y conceptual, nos marca tres momentos culturales y de dominio de la incursión peninsular: El Descubrimiento en la loa a *San Hermenegildo*; la Conquista en la de *El Divino Narciso;* y la Evangelización en la pieza de *El Cetro de José.*

Por otro lado, mientras España estaba en decadencia económica, los virreinatos estaban en auge, tanto en su producción agrícola como en la belleza innovadora de sus amplias urbes tan diferentes a las estrechas ciudades españolas. No menos da el apogeo de la Nueva España la riqueza de los metales a la que Sor Juana se referirá en un romance epistolar bellísimo. El estilo barroco es el ideal para nombrar la singularidad de este Nuevo Mundo, pues como sabemos, alude y elude a la vez. En este ya muy famoso romance, la poeta deslinda muy bien América de Europa. Después de hacer un elogio hiperbólico, como era la costumbre cortesana, de la prima de la virreina marquesa de Mancera, María Guadalupe Alencastre, duquesa de Aveyro, Sor Juana fija el orgullo de su origen en estos muy citados versos:

> Que yo, Señora, nací
> en la América abundante
> compatrïota del oro,
> paisana de los metales,
> adonde el común sustento
> se da casi tan de balde,

que en ninguna parte más
se ostenta la tierra Madre.
De la común maldición
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes.[28]

El *yo* enfático es muy autobiográfico. Sor Juana da el sentimiento de identidad de haber nacido en el Nuevo Mundo, al que además se refiere como un verdadero paraíso donde la fertilidad de la tierra alimenta a todos sus hijos y, algo que les importa mucho a los europeos, la riqueza mineral. Después viene una crítica, no tan velada, e intensa, a la explotación que de los ricos minerales de América se hace: "Europa mejor lo diga, / pues ha tanto que, insaciable, / de sus abundantes venas / desangra los minerales.[29]

Es una protesta muy moderna del imperialismo rapaz del Viejo Mundo. El sangrar se refiere a los metales preciosos, pero también a la explotación del hombre.

El máximo rasgo de identidad del criollo son sus signos religiosos, el arraigo que el catolicismo ha tenido en estas tierras y, sobre todo, la imagen de la Virgen de Guadalupe que tiene no sólo una función religiosa, sino una motivación ideológica, social, e incluso hasta política al marcar su elección para los nacidos en América.

La escritora, en su condición de mujer, ser subalterno al dominio social e intelectual masculino, incluye con gran amor y generosidad a los estamentos más subordinados, como son los indios y los negros. Este aspecto se puede rastrear muy bien en sus villancicos, en los cuales ella, les da protagonismo dramático, y lo más relevante, voz: "Cantemo, pilico, [perico] / que se va las Reina, / y dalemu turo [démosle todos] / una noche buena.[30]

Deseo enfatizar cómo les da la palabra a estas clases marginadas con las que no solo se solidariza, sino que también se identifica. Más importante aún es la referencia a los naturales:

[28] Sor Juana Inés de la Cruz, vv. 81-92, en *Obras completas*, *t. 1 Lírica personal*, pp. 102-103.

[29] *Idem*, vv. 93-96.

[30] Sor Juana Inés de la Cruz, vv. 33-36, en *Obras completas*, *t. 2 Villancicos y letras sacras*, p. 15.

Los Mejicanos alegres,
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,

en un Tocotín sonoro
dicen con voces suaves:[31]

Y escribe todo un poema en náhuatl. A continuación, incluimos el primer cuarteto para observar la dulzura y musicalidad de esta lengua, asimismo asentamos la traducción del padre Ángel María Garibay: "-Tla ya timohuica, / totlazo Zuapilli, / maca ammo, Tonantzin, / titechmoilcahuíliz"[32] ("Si ya te vas / nuestra amada Señora / no, Madre nuestra, / Tú de nosotros te olvides").[33]

Esta es una faceta poco conocida de la monja. Es la mejor demostración de alabanza y protagonismo hacia estos grupos humanos que, como hemos dicho, siempre fueron menospreciados.

El *yo* vicario en poemas amorosos

Usamos el vocablo vicario en el sentido que tiene de hacerse pasar por otra persona. En algunas de sus poesías, Sor Juana hace un desdoblamiento del *yo* según las circunstancias en las que escribe. La monja, en la tradición cultural, que tiene que ver con razones de amor (cortés y provenzal) usa otras voces, se disfraza, como lo hace asimismo en los sonetos a Fabio o en otros poemas amorosos. El *yo* vicario se presenta en estas relaciones de circunstancia, cuando les da vida a personajes que tienen una dialéctica de amor o un escenario específico, como en los poemas en los que ocupa la voz de las viudas.

[31] *Ibid.*, vv. 74-81, pp. 16-17.
[32] *Ibid.*, vv. 82-85, p. 17.
[33] *Ibid.*, p. 365.

Como señala Octavio Paz, la poesía sorjuanina, como la de todos los poetas, surge de la vida: "lo que llamamos experiencia abarca lo real y lo imaginario, lo pensado y lo soñado [...] su vida erótica fue casi enteramente imaginaria, sin que por esto haya carecido de realidad e intensidad".[34]

Son juegos amorosos de una destreza silogístico-retórica muy acordes con una filosofía del amor que se encierra en el binomio amor correspondido-no correspondido y son, desde el punto de vista personal, habilidades líricas en las que presenta una argumentación amorosa dialéctica que puede estar en voz masculina, femenina o neutra.

También Georgina Sabat de Rivers hace un estudio muy minucioso sobre este tema al que intitula "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor". Casuística es "Consideración de los diversos casos particulares que se pueden prever en determinada materia".[35] Ejemplificaremos lo que se ha llamado "retórica del llanto" en uno de sus más bellos sonetos:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;
y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.
Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.[36]

Aquí no sabemos si habla un hombre o una mujer. Lo que sí es patente es la expresión elocuente de las lágrimas. El soneto nos deja ver que el o la

[34] O. Paz, *op. cit.*, 371.

[35] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, *s.v.* 'casuística'.

[36] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, *t. 1 Lírica personal*, p. 287.

emisora ha despertado en el destinatario dudas de su sentimiento, por lo que se siente culpable. No obstante, la fuerza expresiva del poema recae en la sustitución del llanto por las palabras y del papel funcional emblemático, desgarrado y amoroso del corazón.

Dentro de este razonamiento del amor, queremos mencionar dos cuartetos que son modélicos del atavismo de la pasión declarada a un sujeto indigno. También la voz aparece neutra:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte.
Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte
aunque la otra mitad se incline a amarte.[37]

Ahora veremos el desesperado llanto, la desolación absoluta de una mujer que ha perdido al ser amado en la separación irremediable y definitiva de la muerte. Es una endecha, "composición métrica que se emplea en asuntos luctuosos".[38] Sor Juana "presta" su voz a la desafortunada: "¡En fin, murió mi esposo! […] / ¿Él sin vida, […] / ¿yo con voz, y él difunto? / ¿yo viva, cuando él muere?".[39]

La voz desgarrada sobre el amor es de una viuda que además expresa, con gran dolor, su deseo de morir: "¡Niegue el Sol a mis ojos / sus rayos refulgentes, / y el aire a mis suspiros / el necesario ambiente!".[40]

Es ejemplo de un tópico muy socorrido en el Renacimiento y el Barroco, que es el amor más allá de la muerte. Al final, los dos versos son concluyentes de la soledad y de la evocación. El corolario del poema es ella muerta en vida por la ausencia: "Aquí murió una vida / porque un amor viviese".[41]

[37] *Ibid.*, p. 293.

[38] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, *s.v.* 'endecha'

[39] Sor Juana Inés de la Cruz, vv. 41, 45, 47-48, en *Obras completas*, *t. 1 Lírica personal*, p. 205.

[40] *Ibid.*, vv. 93-96, p. 206.

[41] *Ibid.*, vv. 111-112, p. 205.

El *yo* íntimo

Diferente es la primera persona de Sor Juana cuando usa la voz directa e intensa como en sus romances epistolares. Quizá existe una afinidad, a veces hasta complicidad entre el mismo sexo, pues la mayoría están dirigidas a las virreinas, sobre todo a su inmortalizada Filis o Lisi, la condesa de Paredes. Estas poesías sí develan un *yo* muy inmiscuido y directo en la relación personal. No es que la cortesanía se abandone, sino que se vuelve mucho más sincera entre la poeta y la destinataria por lo que deja ver sus relaciones de cercanía. Dice José Pascual Buxó: "Y esta servidumbre amorosa da también motivo, [...] en este nuevo contexto de refinamiento intelectual [...] [a] la sabia y sagaz argumentación [...] en torno a los 'trabajos' del amor: solicitudes, desasosiegos, celos, ausencias, sospechas y lágrimas".[42] Nos detendremos brevemente en un poema epistolar enviado a la condesa de Paredes, el romance 19: Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano, en el cual, como Paz señala, se alcanzan niveles de idolatría: "Yo, pues, mi adorada Filis, / que tu deidad reverencio, [...] / y que tu rigor venero".[43]

En otra categoría está ya, propiamente, la adoración que la poeta profesa a la virreina: "y solamente del alma / en religiosos incendios, / arde sacrificio puro / de adoración y silencio. / Éste venera tu culto, / éste perfuma tu templo; / que la petición es culpa / y temeridad el ruego".[44] Es toda una declaración de principios amorosos que rebasa los cánones permitidos entre un ser humano y otro, aunque —no olvidemos— se considera un artificio poético.

Hay muchos romances dedicados a la virreina, pero el 19 es el que realmente nos da una expresión de amor apasionado. La Décima Musa muestra destreza extraordinaria para escribir romances y una proclividad hacia este género y todas las formas de arte menor.

[42] José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz. Amor y conocimiento", en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, p. 239.

[43] Sor Juana Inés de la Cruz, vv. 77-80, en *Obras completas*, *t. 1 Lírica personal*, p. 56.

[44] *Ibid.*, vv. 53-60, p. 55.

El *yo* y la creación lírica

Gran parte de su obra poética está compuesta en versos de arte menor, pero sobre todo en Romance. Queremos mostrar algunos elogios que la poetisa hace de esta composición poética: "Pero el diablo del Romance / tiene, en su oculto artificio, / en cada copla una fuerza / y en cada verso un hechizo".[45] En otra cuarteta lo pondera con entusiasmo: "Tiene qué se yo qué yerbas, / qué conjuros, qué exorcismos / que ni las supo Medea / ni Tesalia las ha visto.[46]

Ya el hecho de llamarle "diablo" al romance, le da una condición creativa que se sale de los cánones establecidos, algo que supera lo inmediatamente real y natural de la aprehensión del sentimiento y el intelecto. Y qué decir de estas últimas estrofas con palabras como "yerbas", "conjuros", "exorcismos", que se relacionan con el Romance 51, que sabemos inconcluso, en el cual también se patentiza la primera persona y se realza el efecto prodigioso y extraordinario del encantamiento: "Qué mágicas infusiones / de los Indios herbolarios / de mi Patria, entre mis letras, / el hechizo derramaron".[47]

Nos atreveríamos a aseverar que la poetisa, como creadora, se refiere al estro (que significa "Inspiración ardiente del poeta o del artista al componer sus obras")[48] que es lo que Federico García Lorca llamó "el duende" para referirse acerca de lo inefable e inasible del arte. Pocos poetas del siglo xx como el granadino cultivaron el Romancero.

Nos pareció interesante hacer estas calas sobre cómo Sor Juana teoriza acerca de esta expresión poética, sobre su mundo textual de revelaciones, de ella misma, de su ámbito cultural y de su gran creatividad y experimentación como artista.

Opuesto a los romances de tono amoroso es este epigrama satírico relativamente poco conocido dentro de la producción de la monja. Le afecta que un grosero la haya llamado hija natural:

[45] *Ibid.*, vv. 13-16, pp. 153-154.

[46] *Idem*, vv. 29-32.

[47] *Ibid.*, vv. 52-56, p. 160.

[48] Real Academia Española, *op. cit.*, *s.v.* 'estro'.

El no ser de Padre honrado,
fuera defecto, a mi ver,
si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.

Más piadosa fue tu Madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre.[49]

Admira la concisión conceptual de sólo ocho versos en que le responde a su agresor, pues en pocas palabras le está diciendo "hijo de puta" en el doble sentido, en cuanto a la ligereza moral de su madre y en relación con su canallesco insulto, como también lo ha dicho Georgina Sabat de Rivers.[50]

Renuncia y muerte

Es muy importante asentar todo el título de la *Protesta que*, *rubricada con su sangre*, *hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz*, *al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir*, *desembarazada de este afecto*, *en el camino de la perfección*. El texto contiene aspectos muy importantes: el "rubricada con su sangre", que se comprende es una metáfora, puesto que es el líquido indispensable para la vida, y que da la sensación de alguien que ya está muerto a pesar de seguir viviendo. El segundo contenido, en buena parte del texto, es una paráfrasis del Credo en el que se incluyen los artículos de la fe católica. El tercer tópico es el desasosiego cuando Sor Juana renuncia definitivamente, acosada como sabemos por las autoridades eclesiásticas, a la vocación de toda su vida que es el estudio: "desembarazada de este afecto", esta última palabra tiene, entre otras acepciones, apasionamiento, apego. Por último, referiremos la declaración de la culpa que es tan común en el arrepentimiento católico. Aparece el binomio

[49] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, *t. 1. Lírica personal*, pp. 230-231.

[50] *Cf.* Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía*, *Teatro*, *Pensamiento.* Introd., ed. y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers.

pecado-misericordia divina: "todo lo cual ofrezco en satisfacción de mis culpas".[51] Es significativo observar que este escrito se redacta veinticinco años después de que profesa en San Jerónimo y un año antes de su muerte.

El último texto que comentaremos brevemente se incluye bajo el título *Documentos encontrados en el* Libro de Profesiones *del Convento de San Jerónimo.* La primera parte de éste alude a su profesión como religiosa en 1669. Después aparece la reiteración de los votos de Sor Juana; como en la *Protesta*, vuelve a decir que lo firma con su sangre, como metáfora de la vida misma. Al final es muy importante que pida que se consigne el día, mes y año de su muerte, de la cual ya, anímicamente, se siente tan cerca. Y luego reitera dos veces, en este estado de depresión y autocastigo: "Me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido [...] yo, la peor del mundo. Juana Inés de la Cruz".[52] Frase que ya se ha hecho célebre y que está tan cargada de contenido semántico que sobra toda explicación.

[51] Sor Juana Inés de la Cruz, *Antología*, pp. 1541-1542.
[52] *Ibid.*, p. 1542.

Bibliografía

Bravo Arriaga, María Dolores, *Panorama de textos novohispanos. Una antología*, México, UNAM, 2016. 653 pp.

Cruz, Juana Inés de la, Sor, *Florilegio. Poesía, teatro y prosa.* Ed., selec. y pról. de Elías Trabulse. México, Promexa editores, 1979. 764 pp.

Cruz, Juana Inés de la, Sor, *Obras Completas, t. 2, Villancicos y letras sacras*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1976. 550 pp.

Cruz, Juana Inés de la, Sor, *Obras Completas, t. 1, Lírica personal*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1976. LXXVIII + 550 pp.

Cruz, Juana Inés de la, Sor, *Poesía, Teatro, Pensamiento.* Introd, ed. y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers. Madrid, Espasa Calpe, 2004. XCVI + 1624 pp.

O'Gorman, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo (discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua)*. México, Centro de Estudios de Historia de México-CARSO, 1970. 96 pp.

Osorio Romero, Ignacio, *Historia de las Bibliotecas Novohispanas.* México, SEP, 1986. 282 pp.

Pascual Buxó, José, "Sor Juana Inés de la Cruz. Amor y conocimiento", en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano.* México-Toluca, UNAM / Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. 288 pp.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México, FCE, 1982. 658 pp.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 2001. 2448 pp.

Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1986. 135 pp.

Retrato de niño con país. La infancia de Guillermo Prieto. 1818-1831

Vicente Quirarte
Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM

Tiempo donde la inocencia no reconoce a la experiencia y, por lo tanto, termina casi siempre por vencerla. Tiempo donde la memoria nos alcanza. Tiempo de la piel tersa y dura, del aliento de vidrio, del animal intacto. Breve paréntesis que imprime su huella en la aventura por venir: un niño indígena, apenas entrado en la pubertad, toma por sí solo la decisión de abandonar la aldea natal y recorre en una jornada la distancia que lo separa de la capital oaxaqueña. Ese acto postrero de su infancia lo borra del anonimato y lo integra en la Historia, cuyo rumbo habrá de modificar de una vez y para siempre. País llamado infancia. Compás que dura poco, pero marca en forma indeleble a su protagonista.

En su libro *La infancia y la vida familiar en el antiguo régimen*, Phillipe Ariès estudia los modos en que a partir del siglo XVII el niño adquiere existencia como ser con características propias y no como un pequeño adulto. La aportación de Ariès se ha convertido en una gran herramienta para comprender al niño como un ser con voz en el escenario social, pero también ha dado pie a numerosos lugares comunes. ¿Qué hacer, por ejemplo, con el entierro paleolítico donde un esqueleto infantil sostiene en una de sus manos una pieza de sílex, privilegio que era concedido como símbolo de autoridad exclusivamente a los adultos?[1]

Cuando el niño descubre los apetitos y las pruebas a los que habrá de enfrentarse una y otra vez con el paso de los años, marca con piedra blanca esa iniciación prematura. La salida es el signo inequívoco del héroe: puede ser humilde en su forma, pero trascendente en su fondo. Un niño cuya vivienda ocupaba a principios del siglo XIX los altos del portal de

[1] Jean Courtain, en Dominique Simonet, ed., *La más bella historia del amor*, p. 18.

Tejada, actualmente Calle de Mesones, registra las variadas voces expresadas por los clientes de la vinatería bajo su ventana. Todo niño experimenta esa inquietud. Sólo algunos, como éste al que nos referimos y que responde al nombre de Guillermo Prieto, tendrá la capacidad para mantener intacta esa curiosidad instintiva, y transformarse con el paso de los años en cronista de sí mismo y de la ciudad que lo vio nacer. Por regla general, la biografía de quien inscribe en la Historia su nombre con mayúscula comienza alrededor de la segunda década de su vida. Prieto quiso y logró que su niñez también fuera protagonista de la Historia. Sus recuerdos de esta etapa en *Memorias de mis tiempos* constituyen un material de primer orden para reconstruir el universo infantil. El nacimiento del niño Prieto a la razón tiene lugar en el amanecer del México independiente, en el seno de un hogar donde se siente protegido y donde ve plenamente colmadas sus necesidades. Su primera actuación pública, a los seis años de edad, consiste en pronunciar un sermón ante altas personalidades de la sociedad mexicana. Numerosas las páginas que dedica la actuación de quien desde sus años iniciales se enfrentó a la belleza pero también al obstáculo, el dolor y la pérdida. A los trece años muere su padre y se ve obligado a ejercer su prematura y parca ciudadanía con la única riqueza de su talento para conquistar el mundo.

Antes de la aparición de la historia oral es imposible contar con testimonios infantiles originales. Muy escasos son si consideramos que la reivindicación de la infancia como universo autónomo tiene apenas poco más de dos siglos, y que se trata casi siempre de la experiencia infantil contada por el adulto, reconstrucción que está formada tanto por la vivencia propia como por aquellas que, transmitidas por los otros, pasan a formar parte de nuestra narración personal.

En las familias nacidas bajo el imperio de la fotografía, el primogénito cuenta con la mayor parte de las imágenes del álbum. Más elementos, igualmente, tenemos para reconstruir la actuación infantil de la primera gran revolución social del siglo xx en contraposición a la de los niños que vivieron el movimiento de Independencia. En su documentado estudio *La otra insurrección*, Eric Van Young toma como ejemplo a un grupo de insurgentes capturados por las fuerzas realistas, y estudia su edad y extracción social. De un grupo de mil ochenta detenidos, sólo catorce, es decir,

el 1.3 %, corresponde a niños cuyas edades van de los once a los catorce años, mientras que la gran mayoría, seiscientos cincuenta y cuatro, está formada por adultos entre los veinticinco y los treinta años de edad. Concluye: "nuestro rebelde promedio no era un joven imberbe movido por los embates de la testosterona o las violentas tormentas emocionales de la adolescencia… no era un ser marginal, liminal o en pugna por afirmar su identidad personal y social contra los padres, la comunidad o las rígidas normas sociales".[2]

Con el paso de los vertiginosos días que siguieron al 16 de septiembre, la conciencia de marginalidad, propia del niño y del adolescente, los llevó a estar orgullosos de su nueva condición. Envanecidos de sus primeros triunfos, los rebeldes exclamaban "más vale ser insurgente / que ser acallejado". En el ejército de Morelos existían batallones de niños cuyo desfile era motivo de satisfacción y entusiasmo para los sitiados en Cuautla. En los documentos del Generalísimo existe el término *capitán niño*, seguramente para referirse a su hijo natural, por cuyo cuidado Morelos acuñó una expresión que se convirtió en apellido. De acuerdo con Niceto de Zamacois, "en Cuautla fue la vez primera en que el tierno hijo del caudillo del Sur se vio al frente de una fuerza de niños de su misma edad, llamando la atención por el entusiasmo que manifestaban, y algunas veces por sus travesuras".[3] No contamos con testimonios personales de la niñez insurgente de Almonte, pero sí tuvo una actitud infantil, en el peor de los sentidos, al extraer los huesos de su padre y llevarlos consigo, sin que hasta la fecha haya sido posible localizarlos, como han escrito detalladamente José Manuel Villalpando César y Luis Reed Torres.[4]

En la hagiografía laica que consagra la actuación infantil durante la insurgencia, la figura que de inmediato salta a la memoria es la de Narciso Mendoza, cuyo nombre se otorga a calles, escuelas, concursos cívicos y de declamación. La primera fuente que lo registra es el *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana* de Carlos María de Bustamante. No aparece en

[2] Eric Van Young, *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México. 1810-1821*, p. 103.

[3] Niceto de Zamacois, *Historia de México. Desde sus tiempos más remotos a nuestros días*, p. 139.

[4] *Cf.* Luis Reed Torres y Juan Manuel Villalpando César, *Los restos de Don José María Morelos y Pavón: itinerario de una búsqueda que aún no termina*, 23 pp.

el *Diccionario Porrúa*, pero sí lo incluye José María Miquel y Vergés en su *Diccionario de insurgentes*:

> Mendoza, Narciso. Niño de Cuautla. En 1812, cuando un ataque realista a la población, habiendo cundido el pánico entre los insurgentes al punto de abandonar los artilleros sus piezas, Mendoza se acercó a un cañón y disparó, causando la muerte a muchos dragones realistas. Morelos, después de la batalla, hizo que le llevasen al niño, al cual asignó una pensión de 4 reales diarios que recibió hasta la evacuación de la plaza.[5]

Concedamos que, en el sitio de Cuautla, un niño llamado Narciso Mendoza, del cual afirma Julio Zárate que tenía doce años de edad, enciende la mecha de un cañón y salva la trinchera del templo de San Diego defendida por los insurgentes. Un hecho así es verosímil, y actos como ése deben haber abundado en la larga campaña independentista, aunque la Historia no los haya registrado. Los niños de las rancherías estaban familiarizados desde sus primeros años con el manejo de los animales, las armas y el conocimiento de los caminos. La Revolución los puso en contacto más inmediato con la muerte y los obligó a madurar en forma aún más acelerada. Por eso se explican los triunfos de caudillos transformados por la fuerza de los acontecimientos en grandes militares que alcanzaron la categoría de genios, como sucedió con Morelos. Vicente Guerrero, por ejemplo, perteneció a una familia de armeros. Aún el fundador de nuestra sociedad civil, que nunca montó a caballo ni disparó un arma, Benito Juárez, conoció desde niño el terreno que pisaba y, como escribió el historiador José C. Valadés, su muy temprana ocupación de pastor lo puso en contacto con el rebaño y le enseñó los rudimentos del mando y la organización.[6]

A lo largo del siglo XIX, las conquistas infantiles encabezadas por Rousseau y repetidas entre nosotros por autores como José Joaquín Fernández de Lizardi parecen haber entrado en un limbo, como lo subraya María Eugenia Negrín en su trabajo sobre la presencia del niño en la literatura de-

[5] José María Miquel y Vergés, *Diccionario de insurgentes*, p. 374.

[6] *Cf.* José C. Valadés, *El pensamiento político de Benito Juárez*, 134 pp.

cimonónica.[7] No hay niños en el libro que Claudio Linati publica en 1828 sino cuando los coloca en los rebozos a espaldas de dos mujeres enfrascadas en una lucha donde los niños imitan de manera instintiva lo que miran. En 1843 —centro del huracán romántico en México— sale de las prensas de Vicente García Torres el libro *Los niños pintados por ellos mismos*, adaptado al español por Manuel Benito Aguirre, el cual pretende rescatar la pluralidad de la imagen infantil en los diversos oficios que ejerce. Es el tiempo de la recepción entre nosotros de *Los miserables* de Víctor Hugo, donde la fuerte personalidad de Cosette, niña abandonada que supera todas las adversidades, y de Gavroche, niño héroe de las barricadas, exaltan la imaginación de los lectores de ultramar. En el libro *Los mexicanos pintados por ellos mismos*, un niño con rostro de adulto aparece bajo la tiranía de un profesor devoto de la vara de membrillo y de la letra que con sangre entra, según podemos apreciar en la litografía de Hesiquio Iriarte y en el texto de José María Rivera que la acompaña. En él, hace una dura crítica a los que se llamaba con desprecio *escueleros* y que elegían su profesión por urgencias económicas y nunca por vocación, sátira que forma la parte nuclear de la primera parte de *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi y que Guillermo Prieto recrea con magisterio y detalle en sus memorias.

***

La memoria es el arma de la Historia. Guillermo Prieto fue uno de sus mejores guerreros. La poseyó, la ejercitó, supo valerse de ella para dar testimonio de los tiempos en los que no sólo le correspondió vivir sino ser uno de sus protagonistas más notables. Vivir es preciso para todos; escribir es inevitable para algunos. Para nuestra fortuna, Prieto experimentó una incurable fiebre ante la página que lo condujo a llenar su cuerpo con una profusión en que los tropiezos son superados por la fuerza evocativa y la frescura con la cual transmite los hechos, de una manera tal que parecemos vivirlos con él. Recogió voces, gestos, rostros y nos legó un mural palpitante de palabras a través de una prodigiosa poligrafía que va del cuadro de cos-

[7] *Vid*. María Eugenia Negrín, *En el limbo decimonónico. El niño y sus espacios en la narrativa mexicana del siglo XIX*. México, 2002. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 553 pp.

tumbres al romance, del discurso parlamentario a la arenga cívica, del libro de viajes a las lecciones de Historia Patria.

Tuvo la fortuna de vivir casi todo el siglo XIX, al menos su parte más convulsa y emotiva. Nació en 1818, cuando México estaba a tres años de lograr la emancipación política respecto de España; murió en 1897, cuando el país había logrado consolidarse como sociedad civil, una república con instituciones que, si bien no alcanzaban a resolver las necesidades de la totalidad de la población, incorporaba a México al concierto de las naciones modernas. Prieto había sido testigo de primera fila de varios de los instantes miliares en la difícil tarea; algunas ocasiones, actor determinante. Sus ojos vieron y vivieron tres guerras mayores. En todas participó con sus esfuerzos civiles y sus conocimientos intelectuales. De todas dejó su testimonio e interpretación. Baste como ejemplo la invasión estadounidense, la cual ocupa varias e intensas páginas de estas memorias, pero que habría de dar a Prieto materia para escribir además poemas que hablan de las hazañas de héroes nominales y anónimos, crónicas que disfrazan con la sonrisa la desgracia, lecciones de historia escritas para sus alumnos.

En alguien para quien el tiempo fue factor decisivo, las fechas igualmente lo son. *Memorias de mis tiempos* comenzó a ser escrito el 2 de agosto de 1886, como Prieto tuvo cuidado de anotarlo en la página inicial. Tenía sesenta y ocho años y su salud sufría los estragos del tiempo. Viajaba constantemente a Cuautla y Cuernavaca para buscar mejores aires. Sentía llegada la hora de dar testimonio de sus tiempos, es decir, los de su niñez formativa y su juventud apasionada. Antes había entregado a las prensas testimonios de otras etapas de su vida. Dejemos que lo explique Malcolm D. McLean, quien continúa siendo el mejor de sus biógrafos:

> La parte [de sus memorias] correspondiente al periodo 1828-1853 apareció en 1906. Es la fuente que con más frecuencia se cita cuando se alude a este periodo de la historia mexicana. En *Viajes de orden suprema* había publicado el material correspondiente al periodo 1853-1855. La parte que abarca los veinte años después (1856-1876) aún no ha salido a la luz. En 1940 se afirmó que el manuscrito existía todavía.[8]

[8] Malcolm D. McLean, *Vida y obra de Guillermo Prieto*, p. 40.

De lo escrito por McLean se derivan varias reflexiones. *Memorias de mis tiempos* recogen los años que van de la presidencia de Vicente Guerrero a la llegada de Antonio López Santa Anna como árbitro supremo de los destinos del país. Entonces, ante la abierta oposición de Prieto al general-presidente, aquél es desterrado a la entonces aún más estéril población de Cadereyta, Querétaro, castigo que supo transformar en premio, en tiempo para escribir el citado y dilatado volumen *Viajes de orden suprema*. La diferencia fundamental en la escritura de este libro y *Memorias de mis tiempos* es que el primero apareció publicado por primera vez el dramático y decisivo año de 1857,[9] es decir, cuando ha transcurrido poco tiempo después de los hechos consignados. En cambio, la presente obra es redactada sesenta años después de vividos los primeros actos que se registran. Emoción recordada en la tranquilidad, según el precepto del poeta romántico. En cuanto a las supuestas memorias que van de 1856 a 1876, años en los que Prieto participa en la guerra de Reforma, la Intervención francesa y viaja —por una nueva orden suprema— a Estados Unidos tras haber apoyado la candidatura de José María Iglesias. No deja de ser cautivadora la hipótesis, planteada por Francisco Monterde[10] y repetida por McLean, de que tal volumen existe. En caso de que no fuera así, las memorias están a la mano, pues Prieto no dejó un solo instante, en el periodo mencionado, de dar testimonio de la actuación de su persona en todo tipo de sucesos: sus artículos satíricos en *La Chinaca*; sus romances escritos durante las largas esperas en la peregrinación al lado de Juárez en el desierto; sus *San Lunes de Fidel*, crónicas escritas en la República restaurada; los tres volúmenes de su *Viaje a los Estados Unidos*, que constituyen una de las cimas de la escritura de viajes escrita por mexicanos. Otra realidad que hace de Prieto nuestro contemporáneo: la voz narrativa del *Romancero*, que Paco Ignacio Taibo recoge en la novela *La lejanía del tesoro*, o el libro que Claudia Canales escribe a propósito de un caso en la breve experiencia de Prieto como litigante.

[9] *Vid.* Guillemo Prieto, *Viajes de orden suprema por Fidel.* México, Imprenta de Vicente García Torres, 1857. 706 pp.

[10] *Cf.* Francisco Monterde, pról. a Guillermo Prieto, *Musa callejera*, p. 5.

Subraya igualmente McLean el hecho de que las *Memorias…* de Prieto sean fuente a la que acuden con frecuencia los más diversos oficios en busca de información sobre el periodo. Prieto historia su vida e historia su tiempo, fiel a una pasión por Clío que en la República restaurada adquiere una profesionalización definitiva. Desde 1883 y hasta 1890, Vicente Riva Palacio encabeza el monumental proyecto *México a través de los siglos*, que intenta ofrecer un panorama integral del tiempo mexicano. Cuando da comienzo a la redacción de sus memorias, Prieto está de vuelta de todos los combates, pero se obstina en permanecer en la primera línea. Vive en una modesta casa en Tacubaya, en eterno proceso de terminación a causa de la falta de recursos económicos, pero que ostenta con orgullo la placa *Casa del Romancero*. Tras la muerte de su esposa María, ha contraído segundas nupcias con Emilia Colard. Ese 1886 se publican sus *Lecciones de Historia Patria* para los alumnos del Colegio Militar. "Fue libro de texto en dicha institución y en la Escuela Nacional Preparatoria. Resultó tan popular, que llegó a editarse cinco veces".[11] Un año antes había aparecido *El Romancero nacional*, que reúne sus poemas dedicados a la insurrección de 1810. Admirado por la juventud que lo vitoreaba a su paso por la calle, en 1891 recibiría un homenaje de los periodistas mexicanos, quienes lo coronaron simbólica y materialmente con laureles de plata al ser declarado el poeta más popular de México y el que con más éxito y afán había ocupado las páginas de los diarios. En el periodo que transcurre del inicio de la redacción de sus memorias, 1886, al año de su muerte en 1897, una nueva generación colabora en periódicos que cada día son mayor en cantidad y en tiraje. Igualmente, surgen libros como *Baile y cochino* (1889) de José Tomás de Cuéllar y *Ocios y apuntes* (1890) de Ángel de Campo, que mucho deben a la pluma festiva y piadosa de Prieto. En 1883, Manuel Gutiérrez Nájera había dado a luz el único libro de su vida, los *Cuentos frágiles*, en 1883, donde la sensualidad modernista se despliega en una prosa que denota una nueva flexibilidad, mientras el realismo venido del otro lado del mar era incorporado por Rafael Delgado en *La calandria* (1891) y posteriormente en *Los parientes ricos* (1903), mientras Federico Gamboa esbozaba la vida de su *Santa*, que aparecería en 1903.

[11] M. D. Mclean, *op. cit.*, p. 40.

Al elegir el año 1828, es decir, el décimo de su edad, para dar inicio a la relación de sus memorias, es porque Prieto entró de manera prematura en la Historia. No sólo en la personal que a todos nos corresponde vivir, sino en una interrelación apasionada con cuanto le rodea. Por regla general, la biografía de quien inscribe en la Historia su nombre con mayúscula comienza alrededor de la segunda década de su vida. Cuando Prieto murió, una de las innumerables notas publicadas en los diarios, al hacer el repaso biográfico del autor advertía: "Hasta la edad de trece años nada hay digno de señalarse en la vida de nuestro biografiado, quien hasta entonces tuvo desahogos y protección impartida por sus padres".[12] Por el contrario, en una época que negaba al infante su condición de ser activo, Prieto quiso y logró que su niñez también fuera protagonista de la Historia. Sus recuerdos de esta etapa constituyen un material de primer orden para reconstruir el universo infantil. El nacimiento del niño Prieto a la razón tiene lugar en el amanecer del México independiente, en el seno de un hogar donde se siente protegido y donde ve plenamente colmadas sus necesidades. Su primera actuación pública, a los siete años de edad, consiste en pronunciar un sermón ante altas personalidades de la sociedad mexicana. Ese 1825, el país es tan inexperto y niño como él. Numerosas las páginas que dedica la actuación de quien desde sus años iniciales se enfrentó a la belleza pero también al obstáculo, el dolor y la pérdida. A los trece años muere su padre y se ve obligado a ejercer su prematura y parca ciudadanía con la única riqueza de su talento para conquistar el mundo. La vida de Prieto y de la nación que lo acompañó en su crecimiento, con obstáculos y contradicciones, aparece dividida en la edición original de *Memorias de mis tiempos*, en dos volúmenes que establecen etapas diferenciadas de su evolución. El primero da comienzo con la infancia idílica de Prieto en Tacubaya, donde su padre era administrador del Molino del Rey, y culmina con la rebelión de 1840 contra el presidente Anastasio Bustamante y la inmisericorde artillería que derribó la cima del bastión derecho de Palacio Nacional. Fue un antes y un después en la historia de

[12] "Muerte de D. Guillermo Prieto", en *El Mundo*, t. II, núm. 137, 4 de marzo de 1897, p. 2, en Miguel Ángel Castro, *Poliantea periodística. Homenaje A Guillermo Prieto (1818-1897)*, p. 31.

los constantes pronunciamientos que estremecían a la capital del país y que con la fuerza de las armas deponían de un día para el otro a la autoridad en turno. Constituyó, igualmente, un parteaguas en la manera de concebir el modo de gobierno que cada grupo anhelaba: centralistas y federalistas, liberales y conservadores. En palabras de Prieto, la situación se resumía de la siguiente manera:

> Respecto a la cosa pública, que era por entonces lo menos de mi cuidado, oía como entrecortados rumores los nombres de Santa Anna y de Farías, que ocupaban alternativamente el poder como dos empresarios de compañías teatrales, el uno con su comitiva de soldados baladrones e ignorantes, tahúres y agiotistas desaliñados, y el otro con algunos eminentes liberales; pero con su cauda de masones, de patrioteros anárquicos y de gente de acción que era un hormiguero de demonios; pero eso sí, cada uno con su Virgen de Guadalupe y su plan de regeneración entre cuero y carne.[13]

Ese 1840, un joven campechano llamado José Manuel Gutiérrez de Estrada escribe, impotente ante la crisis, una carta al presidente Bustamante donde externa sus opiniones sobre la necesidad de establecer una monarquía que salve a México de la ruina.[14] Como hemos visto en la cita anterior, Prieto tiene el valor y la autocrítica de reconocer que hasta antes de ese momento sus intereses eran más personales que colectivos: "A pesar del roce académico con gente de espada y con próceres del gran teatro del mundo, me importaban un higo los cambios políticos y las peripecias palaciegas, conforme con mi importancia de escribiente y mi vida airada de capense".[15]

***

[13] Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 94.

[14] Existe una edición reciente del texto, con prólogo de Edwin Machuca. [*Cf. México herido de muerte*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. (Summa Mexicana)]

[15] G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, pp. 297-298.

El primer volumen de *Memorias de mis tiempos* está consagrado a la formación de una conciencia, desde su nacimiento hasta sus veintidós años edad. Para los fines que nos interesan, las nutridas setenta y siete páginas del capítulo inicial están dedicadas a la infancia del niño Guillermo Prieto y tres hitos que la marcan de manera indeleble: la actuación de la loba de Chapultepec, el pronunciamiento de la Acordada y la muerte de su padre. Interrumpida bruscamente su infancia feliz por la muerte de este último y la consecuente enfermedad mental de su madre, tiene que esforzarse por sacar adelante a los suyos y ser alguien, ser él. Obligado por su precaria economía a vivir en casa de dos piadosas costureras, donde el joven Prieto dormía en un sofá de la pequeña sala, la calle se convertirá en su medio natural, en espacio de sus apetitos y descubrimientos, el sitio donde se despliega su verdadera y perdurable educación: nada es para él obstáculo, y asombra que alguien apenas entrado en la pubertad pueda burlar la vigilancia militar en Palacio Nacional y entrar hasta la oficina misma del ministro Andrés Quintana Roo, quien lo tomará bajo su égida y apoyará su educación truncada. Igualmente asombra su buena estrella, aunada a la claridad su talento, su verbo inagotable y su natural simpatía. En sus *Memorias…*, Prieto habla en detalle de su curioso encuentro con Bustamante, pero en estas breves líneas lo resume:

> Perseguido por los ingleses, desesperado por la enfermedad de la señora mi madre, enamorado como un Macías, el día menos pensado aproveché una distribución de premios, dije al gobierno cuatro verdades: enojóse el Presidente, que lo era el señor Bustamante y acabó el enojo en que el señor me llevó a su lado, me hizo redactor del *Diario* y me dispensó favores de padre. Esto pasaba en 1840.[16]

Prieto está en el momento y el lugar precisos, aunque a veces tenga que sufrir las consecuencias de sus acciones. Como sucede en las novelas picarescas, sus peores caídas se ven siempre compensadas por nuevas e impensables sorpresas.

[16] Alfredo Bablot, "Retratos parlamentarios. Don Guillermo Prieto", en Miguel Ángel Castro, *op. cit.*, p. 94.

Se inicia escribiendo versos religiosos, en agradecimiento por la salvación de su hermano de la epidemia del cólera de 1833, cuyos efectos físicos y morales aparecen recreados en estas páginas con estremecedor realismo. Aún no nace entonces el radical jacobino que fustigará a los clericales —casacas y sotanas— con los versos satíricos de "Los cangrejos". Funda con tres amigos la Academia de Letrán, germen de la literatura mexicana de la primera generación romántica. En 1840 publica su primera crónica, bajo el seudónimo de Benedetto. Aún no nace *Fidel*, seudónimo con el que será más conocido.[17]

El primer elemento perturbador en la infancia de Guillermo Prieto es la actuación de una loba rabiosa en el bosque de Chapultepec. El contorno bucólico es el marco de una niñez idílica donde Prieto se recuerda "mimado de mis padres, acariciado de mis primos y gozando mi vista con las agrestes lomas, los volcanes gigantes, la vista de los lagos apacibles y el bosque augusto de ahuehuetes".[18]

Los recuerdos infantiles emergen en la edad adulta a través de la vivencia personal pero también a partir del testimonio de los otros, transformada en nuestra propia historia: aquella que decidimos que ha sido vivida y tiene existencia por nosotros. Las memorias de Prieto avanzan en su obertura luminosa y el ritmo inocente de la narración se interrumpe cuando el autor escribe: "La historia de la Loba fue el primer acontecimiento trágico que hirió poderosamente mi imaginación".[19]

Como niño curioso, Prieto afirma que integraba la partida que se lanzó en persecución de la loba. Su testimonio tan vivo de los acontecimientos denota la unión entre la experiencia propia y la imaginación hiperbólica: el resultado es un discurso construido con base en la existencia propia y la ayuda de relatos de otros, todo lo cual contribuye a crear un verdadero cuento de horror donde el niño se enfrenta con lo siniestro: el territorio doméstico, familiar y conocido, es invadido por una entidad que llega para

[17] *Vid.* Guillermo Prieto, *La patria como oficio. Una antología general*. Est. prelim. y cronol. de Vicente Quirarte. Ensayos críticos de Miguel Ángel Castro, Luis Fernando Granados y Carlos Monsiváis. México, Fundación para las Letras Mexicanas-UNAM-FCE, 2009. (Viajes al Siglo XIX)

[18] G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 3.

[19] *Ibid.*, p. 8.

violentarlo y destruirlo cuando la loba causa la muerte de la familia del guardabosque:

> Oyó confusos gritos D. Ignacio, corrió y saltó sobre las peñas, llegó casi sin respiración al lugar de la catástrofe cuando más rabiosa, más encarnizada, más terrible estaba la loba; pisando a sus hijas despedazadas, se avalanzó D. Ignacio a la loba y emprendiendo una lucha indescribible, implacable de horror y de fiereza; rodaban animal y hombre y se erguían sin soltarse; los dientes de la fiera resbalaban rechinando en los huesos de los brazos del hombre…
>
> D. Ignacio advirtió a la anciana que en la bolsa de sus calzones había una navaja… la anciana la busco pero herida, enferma y siguiendo los movimientos de la lucha, su pesquisa tardaba: al fin encontró la navaja y la puso abierta en manos de su hijo, quien casi agobiado bajo la loba la degolló, cayendo muerta la fiera y aniquilado el hombre, en un lago de sangre, cuerpo y entrañas destrozadas.[20]

La circunstancia de que no obstante que Chapultepec era, en la segunda década del siglo XIX, un espacio urbano con reminiscencias rurales demuestra la verosimilitud del cuento de Charles Perrault cuando el año 1697 fijó la historia de la Caperucita Roja y el Lobo en *Los cuentos de la mamá Oca.* Una de sus posibles lecturas es que el cuento fue escrito como una advertencia para que los niños no se alejaran demasiado de los asentamientos urbanos, porque en sus inmediaciones merodeaban los animales depredadores, de los cuales el lobo era el más frecuente. No sabemos a ciencia cierta qué es lo que experimentó el niño Prieto, pero sí tenemos elementos para conocer el temprano temple del futuro ministro de Hacienda. Su elaboración de la experiencia de la loba a través de los años tuvo como aliada la emoción recordada en la tranquilidad, exigida por el clásico, y la ayuda del recuerdo. Que la historia narrada por Prieto permaneció en la mente de varias generaciones lo demuestra la mención que de ella hace Federico Gamboa, cuando en 1901 hace una visita al presidente Porfirio Díaz en el castillo de Chapultepec. En su entrada del 4 de enero de ese año consigna:

[20] *Ibid.*, pp. 9-10.

> La cosa comienza desde abajo, desde la gruta histórica en que, es fama, una loba dentro de ella escondida devoró a dos pequeños hijos de un jardinero que moraba en el Alcázar, quienes en ahorro de distancia y tiempo por la gruta se aventuraron; toda una leyenda de hace muchos años, cuando Santa Anna o Maximiliano: la madre, muerta también entre las ensangrentadas fauces de la fiera, por haberse lanzado al rescate de los chicos que tanto tardaban; el padre, luego en singular combate con el animal, en plenas tinieblas, armado de un mal cuchillo.[21]

Con las variaciones respecto de la versión de Prieto, Gamboa da muestra, igualmente, de la importancia de la tradición oral, que añade o elimina elementos a la historia vivida.

El segundo hito de su infancia es el pronunciamiento de La Acordada, que tuvo lugar entre el de septiembre y el diciembre de 1812, y cuyo objetivo era apoyar a Vicente Guerrero, quien había perdido los comicios electorales ante el ministro de guerra Manuel Gómez Pedraza. La población de la Ciudad de México se había acostumbrado a una rutina casi invariable. Se amanecía con la noticia de una nueva insurrección acaudillada por un oficial arribista o envanecido. Cuando rompía el fuego, la ciudad y sus pobladores se preparaban a sufrir hambres, carestías, la muerte o la *leva*, ese fantasma que flota sobre toda la historia mexicana. De manera invariable, los sublevados se proclamaban defensores de los supremos valores de la patria; se autonombraban salvadores, regeneradores o libertadores y calificaban a sus enemigos de arbitrarios, ilegales y despóticos. Un nuevo pronunciamiento venía a alterar los papeles y los que antes defendían las instituciones se hallaban de pronto fuera de la ley. Antonio García Cubas describe la capital como un escenario que durante los conflictos daba pie a verdaderas representaciones de opereta cuando las facciones parlamentaban. De tal modo, concluye, "dábale Urrea a Bustamante, Bustamante a Santa Anna, Santa Anna a él, Paredes a Santa Anna y éste a todos, menudeando los golpes sin tregua ni descanso".[22] No hubo año, a partir de la consumación de la Independen-

[21] Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, p. 70.

[22] Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 469.

cia y hasta la Revolución de Ayutla, en que el país no se viera sacudido por una asonada militar.

Insurgentes y realistas, federalistas y centralistas, liberales y conservadores defendieron con sus respectivas armas la idea de nación que sostenían y no vacilaron en acudir a la potencia extranjera cuyos principios sintieron afines a su propio programa político.

Resulta difícil pensar que un niño de diez años, como entonces tenía Prieto, pudiera hacer un retrato tan vívido y preciso de los acontecimientos políticos que de La Acordada recuerda. Aquí es donde entra en juego la memoria personal nutrida y enriquecida por testimonios de otros, por lecturas e interpretaciones posteriores que se integran al discurso:

> Un día nos despertó el estampido del cañón, las gentes corrían despavoridas, atravesaban las calles soldados con las espadas desnudas y cundía de boca en boca la nueva del pronunciamiento de La Acordada.
>
> Infelices heridos a quienes conducían del centro a las afueras de la ciudad; mujeres como locas preguntando por sus hijos y por sus esposos; puertas que se cerraban con estrépito; cadáveres de transeúntes desgraciados, víctimas de horrendas descargas lanzadas acaso desde las alturas… el terror abriendo sus negras alas y meciéndose sobre nuestra hermosa Capital.[23]

Conclusión

En 1898, un año después de la desaparición física de Guillermo Prieto, el gran escultor acalitense Jesús F. Conteras presentó un proyecto de monumento a la memoria del Romancero. Por desgracia no fue llevado a su plena realización y en la Rotonda de los Hombres Ilustres la memoria del poeta es guardada por una correcta escultura que representa el rostro del poeta y una sugestiva desnudez adánica y olímpica. En el grupo escultórico planeado por Contreras, aparece la figura sedente del viejo poeta, tocado con el gorro frigio con el cual aparece en la mayor parte de sus imágenes de madurez y senectud. A su lado aparece la figura de

[23] G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, pp. 32-33.

un niño del pueblo en actitud de declamar, seguramente alguno de los poemas del libro *Musa callejera*. Así lo hubiera querido Prieto, quien ante la Intervención francesa fue uno de los principales redactores de *La Chinaca*, cuyo subtítulo reza: *periódico escrito única y esclusivamente* [sic] *para el pueblo*, y donde el sombrero de quien lee en voz alta para los demás luce el sombrero jarano que se convirtió en uno de los emblemas liberales. El mensaje del escultor es claro: a fines del siglo XIX, la figura del niño había adquirido un protagonismo público del cual se había visto privado. Guillermo Prieto fue uno de los principales artífices de la cruzada cuyo objetivo era desterrar el oscurantismo, el retroceso y la ignorancia, y aunque a fines del siglo XIX había mucho camino por recorrer para desterrar plenamente al analfabetismo, Prieto contribuyó con sus memorias a hacer un retrato de niño con país que en el 1818 de su nacimiento era tan joven como él. Prieto contribuirá desde su adolescencia, cuando nació plenamente a la vida pública, a construir una nación y a participar para ello activamente en sus combates civiles y militares. Hizo algo más: incorporar a su propia infancia y, a través de su experiencia personal, ofrecer el panorama de la niñez mexicana en los primeros años de vida independiente de México. De tal manera, su infancia nunca lo abandonó y vivió sus fecundos setenta y nueve años de existencia sin jamás claudicar de sus principios y como él quería, "con mucho amor a la gloria y dos camisas, popular como el frijol bayo y alegre como repique de Nochebuena".[24]

[24] *Ibid.*, p.2.

Bibliografía

GAMBOA, Federico, *Diario (1892-1939)*. Selec., pról. y notas de José Emilio Pacheco. México, Siglo XXI, 1977. 290 pp.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*. México, Imprenta de Antonio García Cubas, 1904. 635 pp.

MCLEAN, Malcolm D., *Vida y obra de Guillermo Prieto*. México, El Colegio de México, 1960. 161 pp.

MIQUEL Y VERGÉS, José María, *Diccionario de insurgentes*. México, Porrúa, 1969. 623 pp.

NEGRÍN, María Eugenia, *En el limbo decimonónico. El niño y sus espacios en la narrativa mexicana del siglo XIX*. Tesis doctoral en Letras Mexicanas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002. 553 pp.

PRIETO, Guillermo, *La patria como oficio. Una antología general.* Est. prel. y cronol. de Vicente Quirarte; ensayos críticos de Miguel Ángel Castro, Luis Fernando Granados y Carlos Monsiváis. México, Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM / FCE, 2009. 539 pp. (Viajes al Siglo XIX)

PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos 1828-1840*. París; México, Vda. de C. Bouret, 1906. 380 pp.

PRIETO, Guillermo, *Musa callejera*. México, UNAM, 1940. 203 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 17)

PRIETO, Guillermo, *Viajes de orden suprema por Fidel*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1857. 706 pp.

REED Torres, Luis y Villalpando César, Juan Manuel, *Los restos de Don José María Morelos y Pavón: itinerario de una búsqueda que aún no termina*. México, Espejo de Obsidiana, 1993. 23 pp.

SIMONET, Dominique, ed., *La más bella historia del amor.* Trad. de Víctor Goldstein. México, FCE, 2005. 174 pp.

VALADÉS, José C., *El pensamiento político de Benito Juárez.* México, FCE, 1956. 134 pp.

VAN YOUNG, Eric, *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México. 1810-1821.* Trad. de Rossana Reyes Vega. México, FCE, 2006. 1007 pp.

ZAMACOIS, Niceto, de, *Historia de México. Desde sus tiempos más remotos a nuestros días, vol. VIII.* Barcelona; México, J.F. Parres y Compañía, 1878. 149 pp.

Figuras de la infancia en la autobiografía (siglo xx)

Celia Fernández Prieto
Universidad de Córdoba, España

> Todas las infancias se parecen. Todas las infancias repiten miedos, imitan sueños, inventan desdichas, se encierran en soledades agónicas. Todas las infancias son una y la misma. Prolongan a lo largo de milenios la callada angustia del hombre por no alcanzar todavía la autoridad sobre sí mismo.
>
> *Terenci Moix*

La representación literaria o artística de la infancia es inseparable de la concepción del niño en el entramado político, social y familiar de cada periodo histórico. En el Lazarillo de Tormes, por ejemplo, se destacan dos rasgos que provienen de la tradición clásica: su inocencia y su falta de firmeza moral, rasgos que se van perdiendo a medida que los sucesivos amos y sus propias adversidades lo eduquen en las artimañas del vivir. Lázaro habla de su infancia en la medida en que ahí, en ese tramo de su aprendizaje, se halla la explicación de sus conductas posteriores. La infancia, por tanto, se refiere a una etapa cronológica en el desarrollo del ser humano (bajo el esquema de las edades del hombre) que termina en torno a los doce / catorce años, y que interesa sólo en función de sus consecuencias. Se trata de una concepción narrativa, lineal y teleológica: el niño como el comienzo del hombre futuro. Esta visión (temporal y causalista), dominante hasta el siglo xvii,[1] se fue transformando y cargando, sobre todo desde el Romanticismo, de adherencias simbólicas en un trayecto de interpretación tropológica mediante el cual la infancia adquirirá un valor autónomo, una dimensión de

[1] Sobre la historia y evolución del concepto de infancia, *cf.* Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*; Buenaventura Delgado, *Historia de la infancia*; *vid.* Lloyd De Mause, *Historia de la infancia*.

alteridad. Es decir, el niño ya no se define negativamente en relación al adulto por lo que le falta, o por lo que ignora, sino que aparece como *otro yo* con perfiles (físicos, psicológicos, morales o sociales) propios y cualitativamente diferenciados del modo de experiencia del sujeto maduro.

La niñez deviene así no tanto una fase anterior en el desarrollo del individuo humano, cuanto un estado interior solo accesible a través de la introspección: "la infancia no sólo remite a un pasado, sino que se deja en-

tender también como una presencia interior y esencializante ligada a la identidad más íntima (homogénea y atemporal) del adulto.[2]

Por tanto, la representación de la infancia ya no se subordina al programa narrativo de una historia de vida, sino que adquiere el valor de una esencia perdida y anhelada.[3] Para el escritor adulto internarse en su pasado biográfico más lejano e incognoscible, en la desmemoria de la primera década de su vida, implica casi siempre una búsqueda arqueológica de los restos o las huellas de sus orígenes olvidados y un ejercicio de autoconstitución ficcional, orientado al, y desde, el presente: si cómo éramos depende de cómo somos, la infancia resulta un producto de la evocación del autobiógrafo que reconstruye imaginariamente al niño que fue, es decir, al niño que ahora imagina que fue. En este sentido, la infancia es una conjetura o una invención. El niño ya no existe, pero habita como un *fantasma* la memoria (la intimidad) del adulto y su única posibilidad de restauración es el texto. La escritura otorga voz y presencia a ese *otro* mediante el tropo de la prosopopeya, como argumento, pero a sabiendas de que ese protagonista infantil depende de la memoria y de la palabra del adulto; de ahí su precariedad y su carácter ilusorio. Entre lo referencial o cognitivo y lo performativo, el relato de infancia se escora claramente hacia lo segundo en la medida en que, como ya se ha dicho, el pasado infantil representado no

[2] *Cf.* Fernando Cabo, *Infancia y modernidad literaria*, p. 55.

[3] Sobre ese "niño interior" se expresaba la escritora Ana María Matute: "¿Quién puede decir que se ha podido desprender del niño que fue? Yo creo que nadie o casi nadie. Solamente aquellos que no han sido niños nunca, que los hay, que yo los he conocido [...] Pero para mí, el niño que fuimos lo llevamos siempre dentro y hay que saber encontrarlo, hay que saber recordarlo y revivirlo". (*Cf.* "La noche de Primera Memoria", en Arcadi Espada, ed., *Dietario de posguerra*, p. 164.)

repite un pasado realmente vivido, sino que lo constituye o lo crea ante el lector a través de ciertas imágenes, símbolos, tópicos o metáforas.

Las escrituras autobiográficas desde finales del XIX y señaladamente en el XX forman parte destacada de este proceso de elaboración del imaginario de la infancia en la modernidad, codifican tramas y motivos, y proponen modelos literarios articulados sobre una serie de tropos de enorme potencialidad mítica y simbólica. La infancia se piensa, se escribe y se lee con figuras o a través de figuras en que se compone ficcionalmente la relación fantasmal y melancólica del *yo* adulto (narrador, autobiógrafo) con su *yo* infantil, el niño que sueña haber sido alguna vez y que anhela reencontrar. Sobre algunas de estas figuraciones voy a ocuparme en las páginas que siguen, apoyándome en algunas autobiografías del siglo XX del ámbito hispánico y europeo. Utilizaré tanto los relatos de infancia[4] que se publican aislados y autónomos —Georges Perec, Antonio Rabinad, Coetzee—, cuanto los que aparecen integrados en un discurso autobiográfico de largo recorrido —José Vasconcelos, Ramón Gómez de la Serna—; no ignoramos la diversa funcionalidad estructural, semántica y pragmática que asume en cada caso la evocación de la infancia: en los primeros, el narrador se concentra en elaborar una memoria posible de su otro *yo* infantil —cómo fue niño y qué niño fue— e impone un *cierre* (*clôture*),[5] generalmente asociado a algún acontecimiento vital que

[4] Richard N. Coe considera que la primera *Childhood* fue el *Henry Brulard* de Stendhal. Para Philippe Lejeune, el relato de infancia aislado aparece en la primera mitad del XIX, en principio en la poesía lírica y en la literatura para la juventud. Aislado y ficticio en torno a 1860; y aislado y autobiográfico a finales de siglo. En la literatura española, Ricardo Fernández Romero sitúa los orígenes del relato de infancia en *Recuerdos de niñez y mocedad* de Miguel de Unamuno. Este estudioso nos proporciona la siguiente definición de este subgénero: "[…] el relato de infancia y juventud es un género autobiográfico en prosa, subgénero de la autobiografía, en el que se relata la vida del autobiógrafo desde su infancia hasta un punto en el pasado (generalmente la primera madurez); punto crítico en el balance personal entre el tiempo que se rememora y aquél desde el que se escribe y que es el nudo, motor o dispositivo a partir del cual surge en el presente de la escritura el impulso para el gesto autobiográfico". [Ricardo Fernández Romero, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, pp. 38-39.]

[5] *Cf.* Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, pp. 105-108.

marca la salida definitiva de la infancia; en las autobiografías más que de un cierre cabría hablar de una *cesura (césure)*, más o menos tajante, con respecto al tránsito a la juventud y a la madurez. No obstante, estas diferencias no afectan a los objetivos de nuestra reflexión, pues en cualquier caso, como veremos, ese final se siente como una pérdida irreparable e irreversible. Tampoco me detendré más allá de lo indispensable en los diferentes contextos nacionales, culturales, sociales, políticos, morales o religiosos de los textos y autores seleccionados, que exigirían un estudio pormenorizado de cada uno. Me propongo desarrollar un ejercicio de hermenéutica tropológica, es decir, seleccionar ciertas figuras recurrentes en la representación de la infancia como un tiempo mítico, como una memoria afectiva del origen, a través de cuyo funcionamiento tropológico se generan modelos narrativos y epistemológicos de la memoria y de la identidad.

No sé si todas las infancias vividas se parecen, como afirmaba Terenci Moix en la cita situada al principio de este artículo; seguramente no. En lo que sí hay parecidos es en las maneras posibles de evocarlas, inventarlas, contarlas.

Primeros recuerdos

Ningún pasado es tan pasado, tan brumoso, tan inaccesible como el pasado infantil; y no tanto por su lejanía temporal del presente, sino porque emerge del olvido más que de la memoria, en forma de episodios o escenas sueltas, conectadas por redes emocionales y asociativas, que no se acomodan a una ordenación lógico-narrativa. Estos primeros recuerdos, fragmentarios, triviales, amables o angustiosos, cuya conservación resulta enigmática —¿por qué estos y no otros?—, no son susceptibles de comprobación y contienen además una dosis indeterminable de memorias prestadas, de familiares y amigos. Sin embargo, estas deficiencias, a menudo declaradas por los autobiógrafos, no les restan credibilidad; más bien al contrario, los revisten de una poderosa intensidad emocional y simbólica *—le tremblé de la mémoire*, según Lejeune—, que paradójicamente los autentifica, les otorga un alto grado de veracidad y de

credibilidad.[6] La sinécdoque interviene constantemente desplazando lo particular a lo general, proyectando lo casual hacia lo causal, anulando la cronología a favor de una atemporalidad compensada por la fijación sentimental y sensorial de los espacios.

Dado que la infancia se desenvuelve en un tiempo sin tiempo, es decir, ajeno a la cronología y a la Historia —las fechas son añadidos del narrador adulto—, la evocación suele apoyarse en la descripción de objetos y de espacios cargados de olores, sonidos y sabores: el familiar y doméstico de la casa en que se vivió de niño, el ámbito urbano de la calle o del barrio en que se jugaba y el entorno natural de la zona geográfica. El lugar donde se descubre el mundo es ya para siempre el compendio simbólico del mundo, escribe José Manuel Caballero Bonald al evocar la escalera de su casa natal que subía hasta la azotea desde donde contemplaba "un deslumbrante paisaje de techumbres, plataformas y torretas asomadas a esa zona de Jerez que constituye el eje ideográfico de mi primera memoria".[7]

Los primeros recuerdos aparecen, pues, condensados en torno a la imagen de un lugar o una escena, parecida a un sueño inventado retrospectivamente,[8] tal vez provenientes de testimonios ajenos y que, en cualquier caso, el autobiógrafo ha elegido en función no tanto de la (supuesta) relevancia que pudieron tener en el pasado sino de la que les atribuye en el presente.[9] El primer recuerdo sólo adquiere valor entretejido con recuerdos posteriores;

[6] Philippe Lejeune reflexiona sobre el carácter incierto y a la vez fuertemente intenso de los recuerdos de infancia; las sospechas que a veces declaran los propios autobiógrafos sobre los fallos de su memoria se vuelven paradójicamente garantes de su veracidad: "C´est le tremblé de la mémoire que, d´une certaine manière, l´authentifie". (P. Lejeune, *op. cit.*, p. 36.)

[7] José Manuel Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas*, p. 8.

[8] "El recuerdo aparece en forma granular, súbitamente condensado en torno a una imagen, inmersa ella misma en un ambiente afectivo. La certidumbre con que se impone esa imagen no es prueba suficiente de veracidad. Nos enfrentamos a nuestros primeros recuerdos como nos enfrentamos a esos sueños que jamás estamos seguros de no haber inventado retrospectivamente. Además, sobreviene una especie de contaminación entre lo que nosotros mismos recordamos y lo que acaso nos han dicho testigos externos". (Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, p. 69.)

[9] Considerada la memoria como un mecanismo adaptativo capaz de reelaborar sus contenidos en función del presente y del futuro, se entiende la paradoja con la que el psiquiatra Ben Furman tituló su libro: *Nunca es tarde para tener una infancia feliz*.

no hay origen ni momentos primigenios, sólo reconstrucciones. Todo comienzo es ulterior. En este sentido, Sigmund Freud subrayó en "Sobre los recuerdos encubridores" (1899) el carácter elaborado de los recuerdos de infancia que no afloran sino que se forman en etapas posteriores:

> Nuestros recuerdos de infancia nos muestran los primeros años de la vida no como fueron, sino como han aparecido en tiempos posteriores de despertar. En estos tiempos del despertar, los recuerdos de la infancia no afloraron, como se suele decir, sino que fueron formados, y una serie de motivos a los que les es ajeno el propósito de la fidelidad histórico-vivencial, han influido sobre esa formación así como sobre la selección de recuerdos.[10]

Así pues, estamos ante un montaje de diversas evocaciones en que se mezcla olvido y represión, compuestas de materiales de datación dudosa y de procedencia desconocida, adaptado a una sintaxis legible y puesto al servicio de la identidad que el narrador cree haber logrado o que intenta conformar ante los lectores.

Un ejemplo de la energía emocional y textual que contienen e irradian los primeros recuerdos lo ofrece la autobiografía *Ulises criollo* del político mexicano José Vasconcelos (1882-1959), publicada en 1935. El relato de su infancia se abre con un primer recuerdo[11] que conjuga la armonía simbiótica con la madre y a la vez el miedo a la separación, avivado por la analogía que la propia madre establece entre el episodio de Moisés en la Historia Sagrada y el posible destino del niño en caso de un ataque de los "salvajes" en Sásabe, el pueblo en que vivían, en el desierto de Sonora, en los límites de Arizona. La escena de la madre leyendo ese libro alcanza la dimensión de una imagen fundacional (el origen simbólico de la conciencia según Richard N.

[10] Sigmund Freud, *Sobre los encubridores*, p. 215.

[11] "Mis primeros recuerdos emergen de una sensación acariciante y melodiosa. Era yo un retozo en el regazo materno. Sentíame prolongación física, porción apenas seccionada de una presencia tibia y protectora, casi divina. La voz entrañable de mi madre orientaba mis pensamientos, determinaba mis impulsos. Se diría que un cordón umbilical invisible y de carácter volitivo me ataba a ella y perduraba muchos años después de la ruptura del lazo fisiológico. Sin voluntad segura, invariablemente volvía al refugio de la zona amparada por sus brazos". (José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, pp. 4-5.)

Coe). El recuerdo, datado en torno a 1885, a los tres años, no es espontáneo ni azaroso; por el contrario, ha sido deliberadamente elegido pues en él se prefigura con un aura mítica la misión transcendental que el futuro hombre deberá asumir. El autobiógrafo ha diseñado un origen a medida de su porvenir. La madre, como ha estudiado con brillantez Sylvia Molloy,[12] además de proveedora de memoria, cultura nacional, fe religiosa y fanatismo, desempeña la función de "corroborar la autorrepresentación del hijo" al asignarle papeles heroicos —Moisés, Cristo, San Agustín—. De hecho, la versión que el narrador despliega de su itinerario vital puede interpretarse como "la dramatización de una perpetua separación de la madre y un perpetuo retorno a ella en la que inextricablemente se mezclan lo textual, lo ideológico, lo físico y lo erótico".[13] El vínculo entre ambos queda hondamente sellado en otra secuencia titulada "¿Quién soy?": el narrador se proyecta en el desasosiego del niño de diez años que de pronto no reconoció su imagen en un espejo, y da voz y respuesta a unos interrogantes que ya no pertenecen al pasado sino al presente: no quiero ser yo, quiero seguir siendo mi madre.

> ¿Soy eso? ¿Qué es eso? ¿Qué es un ser humano? ¿Qué soy? Y ¿qué es mi madre? ¿Por qué mi cara ya no es la de mi madre? ¿Por qué es preciso que ella tenga un rostro y yo otro? […] ¿No hubiera bastado con quedarme metido dentro del ser de mi madre viendo por sus ojos? ¿Añoraba la unidad perdida o me dolía mi futuro andar suelto entre las cosas, los seres? Si una mariposa reflexionase, ¿anhelaría regresar al capullo? En suma: no quería ser yo.[14]

Primera mirada. El asombro

Los primeros recuerdos (situados en torno a los cuatro / seis años, a veces antes) tienen que ver también con otras figuraciones simbólicas como

[12] *Vid.* Sylvia Molloy, "Primeras memorias, primeros mitos: el *Ulises criollo* de José Vasconcelos", en *op. cit.*, pp. 662-664.

[13] *Ibid.*, p. 664.

[14] *Ibid.*, pp. 29-30.

la del mito de la primera mirada, vinculado a la emoción primaria de la curiosidad, la búsqueda y el asombro,[15] y al hecho cultural de fijar en la infancia un modelo de aprehensión plena de lo real, en la que todo, incluido el lenguaje que lo nombra, es inédito, sorprendente y extraño. El autobiógrafo que se siente preso de los esquemas, prejuicios y rutinas que han deslucido o automatizado su relación con el mundo, se esfuerza en resucitar aquella mirada fuera del tiempo y el espacio, en que lo real y lo imaginado se superponían y se enriquecían mutuamente. De ahí el que a menudo el registro del relato de infancia se decante hacia una prosa de ritmo y tonalidad líricos en la creencia de que sólo en la palabra poética[16] y en el fragmento puede alentar la emoción que albergaba aquella percepción ingenua, aquella contemplación detenida, aquella perspectiva animista que daba vida a lo inanimado (objetos, juguetes) y hacía del mundo un escenario mágico. Un asombro que, no obstante, en determinadas circunstancias, puede transformarse en terror y en trauma.

Así se cumple en *El niño asombrado* (1967), del autor catalán Antonio Rabinad (1927-2009): el narrador en primera persona va recreando la perspectiva asombrada del niño en una sucesión de escenas breves, descripciones de la calle y los amigos, momentos concretos o experiencias de una temporalidad iterativa; los días en que estaba enfermo y no iba al colegio, los días en que visitaba los barcos con su padre, etcétera.

[15] La perspectiva infantil puede también utilizarse por el narrador adulto para transmitir una visión irónica que haga evidente el absurdo o el sinsentido de comportamientos y actitudes sociales que la gente acepta como normales.

[16] Sobre la relación entre este atributo de la mirada infantil y el afán de la poesía y de la literatura moderna de alcanzar una visión renovada del mundo, *vid*. F. Cabo, *op. cit.* La ingenuidad aparece como un modelo de percepción estética al anular la distancia entre sujeto y objeto, al hacer posible la recuperación de una experiencia originaria y plena de las cosas. En este mismo sentido van las reflexiones de Jaime Gil de Biedma en un artículo significativamente titulado “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”: “Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda ser nunca poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad”. (*Cf.* Jaime Gil de Biedma, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979.*)

> ¡Primavera del año treinta y seis! ¿Cuántos años tenía yo entonces? ¿ocho, nueve? No llegaban a diez. El mundo era algo tenue, ilimitado, casi mágico, donde todo era posible; cada palabra poseía una verdad conforme, maravillosa, exacta. Como poblado de dioses invisibles, el vasto cielo sobre los tejados, era, a la tarde, un ondular de túnicas, de nubes. De vuelta del colegio, me sentaba en el suelo del balcón a contemplar los vuelos de las golondrinas; bajo el balcón pasaban dialogando los obreros de las fábricas; reían grupos de mujeres; el río luminoso se apagaba…[17]

Pero esta plenitud y armonía con el mundo se trocará en tristeza y temor por la irrupción de la violencia y la muerte. Rabinad pertenece a una generación de escritores de las letras españolas cuya memoria de infancia quedó asaltada por el horror de la guerra civil.[18] El sentimiento de angustia es retroactivo, pues es el adulto quien lo experimenta al recordar décadas después lo que quizás de niño vivió de modo más inconsciente y ajeno, como una aventura o un juego, y desde luego ignorante de sus consecuencias políticas para el futuro.

El título del libro adquiere entonces una refracción tropológica insospechada: el niño asombrado se convierte en un niño asustado cuando su padre es detenido por tercera vez en su casa y ya no vuelve nunca más.[19]

[17] Antonio Rabinad, *El niño asombrado*, p. 63.

[18] Me refiero a la generación del 50, la de "los hijos de los niños que fuimos en la guerra civil", según expresión de uno sus miembros más relevantes, Jaime Gil de Biedma. Piénsese en Juan y Luis Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Carlos Barral, Carmen Martín Gaite, Ignacio Aldecoa, etcétera. En ningún otro período de la historia literaria española alcanzó la infancia un protagonismo tan visible en memorias, novelas, poemas o cuentos.

[19] El narrador adulto de *El niño asombrado* (1967) se describe a sí mismo sentado ante una mesita con máquina de escribir, mirando la calle a través del balcón abierto, espacio intermedio entre el fuera y el dentro, lugar que acerca y que distancia a la vez. Se siente al fin libre, desocupado, pero esa falta de la rutina laboral lo deja desamparado ante sí mismo: "¿quién soy yo?". La conciencia de su extravío lo empuja a regresar a su pasado infantil cuyos ecos lo alcanzan y lo atrapan "en la indestructible malla de los recuerdos". (A. Rabinad, *op. cit.*, p.15.) Esa malla va abriéndose en las páginas siguientes, en una sucesión de escenas amables hasta que en la primavera del 36, todo se derrumbó: "Yo no tengo conciencia clara de ese día; sólo sé que, más que los tiros, más que los rostros cambiados que veía, me angustiaba el sonar de las sirenas; ellas daban, con más intensidad que otra cosa, realidad a aquello anormal que estaba sucediendo". (*Ibid.*, p. 64.)

Una ausencia definitiva que se condensa en la metáfora de la sombra que se cierne sobre la vida del niño y sobre la escritura que lo evoca mediante la isotopía del negro, del luto, del silencio o de la muerte. La descripción referencial se transfiere a la inmanencia discursiva: tras los bombardeos, el mundo era negro; los refugios volcaban "una humanidad lenta y oscura, como si se desangrase la sombra almacenada en su interior".[20] Y cuando los soldados vuelven del frente una vez concluida la contienda, el narrador proyecta su reflexión madura y desolada en el estremecimiento del niño que asiste a su paso: "[…] me pareció que aquellos soldados que pasaban rumoreantes arrastraban consigo un formidable espectro, una sombra que cubría los añosos plátanos […] y todo yo me vi anegado bajo un ala fúnebre. ¡Qué tristeza, Dios mío!".[21]

La infancia ha terminado. El muchacho que regresa al colegio es un adolescente taciturno y desconfiado: "todo me asombraba y aturdía";[22] "Mi vida era triste, algo sucio, sin brillo".[23] La metáfora de la ceniza[24] funde en el presente atemporal del narrador la memoria de la infancia y de la guerra: "Todo estaba lleno de cenizas; la sentía caer sobre mis manos, sobre mi vientre, sobre mis párpados; llenar con oscura indiferencia mi cerebro y henchir mi corazón: mil muertos pesaban sobre mí en la oscuridad y yo mismo estaba entre los muertos".[25]

En el último capítulo titulado "El asombrado", el escritor ha terminado su libro y entonces se desdobla y ve al niño que fue (y ya no es) dentro de una esfera luminosa o de un vaso de cristal límpido, que no son accesibles ni traspasables:

[20] *Ibid.*, p. 87.

[21] *Ibid.*, p. 106.

[22] *Ibid.*, p. 118.

[23] *Ibid.*, p. 153.

[24] Esta misma imagen se reitera en la descripción del 26 de enero de 1939 que se narra en *El hombre indigno*: "Todos los niños […] andaríamos pisando esa ceniza durante tres interminables décadas. Comíamos ceniza y respirábamos ceniza, la sentíamos caer sobre nosotros al acostarnos y nos levantábamos con la boca llena de ceniza; todo estaba cubierto de ceniza, un tristísimo polvo que seguía cayendo día tras día, año tras año, y España entera era un sepulcro blanqueado, el vasto campo de maniobras de la muerte". (A. Rabinad, *El hombre indigno*, p. 87.)

[25] A. Rabinad, *El niño asombrado*, p. 156.

> Y pienso en el niño que era yo. Que ya no soy yo. Me vuelvo, y le veo como dentro de una esfera luminosa, intraspasable; vaso de cristal límpido en el que cualquier hecho actual, el pormenor más insignificante, puede despertar un eco, un reflejo; yo lo estoy viendo, y él no puede verme a mí. ¿Desde dónde me miraría?
>
> Y siento una gran lástima por él, por ese niño que no ha muerto, pero que ya no vive, y que descansa —¡al fin!— en su limbo natural, ese paraíso intermedio de la nostalgia.[26]

El niño asombrado no es más que un espejismo alojado en su nostalgia; lo que la memoria y la escritura le devuelven es la imagen de la sombra que oscureció aquella mirada y que todavía se extiende sobre el cuarto en el que ahora "las cuartillas blanquean como huesos".[27] La escritura, iniciada en un mediodía solar, concluye cuando el cuarto "se ha llenado de sombra como un vaso".[28]

Recordar el olvido: la escritura como restauración del origen

Sea en modo lírico o narrativo, lo general es que los autobiógrafos no se cuestionen acerca de si sus recuerdos son falsos o encubridores, ni por los vacíos de su memoria. No importa mucho en realidad. Porque lo relevante aquí no es la exactitud (imposible y en todo caso incomprobable), sino el proceso de indagación en ese olvido que guarda estrechas conexiones con la memoria inconsciente. Comentaré a este respecto un texto excepcional: *W o el recuerdo de la infancia* de Georges Perec (1936-1982), que empieza proponiendo una impugnación —por falsos e imposibles— de los relatos del primer recuerdo ("Yo no tengo recuerdos de infancia") y de sus figuraciones míticas, y sin embargo constituye un testimonio perturbador de su necesidad de reconstruir una memoria sobre la incertidumbre de sus

[26] *Ibid.*, p. 164.
[27] *Idem.*
[28] *Ibid.*, p. 165.

orígenes, de su impulso por revivir en la escritura la infancia que le robaron y que no tuvo.

> Mi infancia forma parte de las cosas de las que sé que no sé gran cosa. Está a mis espaldas y sin embargo es el suelo sobre el que he crecido, me ha pertenecido, cualquiera que sea mi empeño en afirmar que ya no me pertenece. Durante mucho tiempo he intentado ocultar o enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto inofensivo del huérfano, del no engendrado, del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido ni Toisón de Oro, sino quizás horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida. A pesar de no haber dispuesto de más ayuda para apuntalar mis recuerdos improbables que la prestada por fotos amarillentas, testimonios escasos y documentos insignificantes, no tengo más remedio que evocar lo que durante demasiado tiempo he llamado lo irrevocable; lo que fue, lo que se interrumpió, lo que fue clausurado; lo que indudablemente fue para no ser ya hoy, pero también lo que fue para que yo sea todavía.[29]

Señalemos que el padre de Georges Perec murió en la guerra cuando su hijo tenía apenas cuatro años y su madre fue arrestada en 1942 y deportada a un campo de la muerte. Como explica Nestor A. Braunstein[30] en una sugestiva lectura de la obra, la amnesia infantil proviene de la pérdida temprana de sus padres que fue en realidad una desaparición. No pudo ver sus cuerpos ni practicar ritos funerarios. La palabra es el trabajo del duelo no tanto por la muerte de sus padres cuanto por la falta o la carencia de esas muertes: "escribo porque ellos han dejado en mí su marca indeleble y porque su rastro es la escritura: su recuerdo ha muerto en la escritura; la escritura es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida".[31] De ahí que su retorno a la infancia se transforme en una reflexión metaliteraria, metamemorialística, sobre el poder restaurador del lenguaje y de la escritura, pero también sobre la angustia de recordar y la dificultad de contarlo. El relato permite desvelar y asediar el único recuerdo de su ma-

[29] Georges Perec, *W o el recuerdo de la infancia*, pp. 21-22.

[30] Néstor. A Braunstein, *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, pp. 166-170.

[31] G. Perec, *op. cit.*, p. 50.

dre aquel día de 1942 en que lo acompañó a la estación de Lyon de París desde donde partió con seis años en un convoy de la Cruz Roja. El carácter trágico de esta despedida —nunca volvería a ver a la madre— sólo pudo asumirlo años después y por eso esa escena traumática se muestra real y dudosa, narrada hasta tres veces en el libro, en cada ocasión con detalles y anécdotas divergentes. De aquella vivencia irrevocable sale una memoria quebrada, desmantelada, en la que los recuerdos existen "pero sin nada que los integre [...] trozos de vida arrancados al vacío. Sin amarras. Sin nada que los fondee, sin nada que los fije".[32] Y así van sucediéndose en el texto sus primeros recuerdos, incompletos, despojados de emoción, basados en testimonios ajenos inconexos, en algunos objetos y en unas cuantas fotos amarillentas, constantemente puestos en duda, modificados, corregidos y sometidos a diversas interpretaciones. Para Philippe Lejeune,[33] se trata de una autobiografía oblicua, que gira en torno a un vacío de memoria, algo a la vez inmemorable e inolvidable, una especie de recuerdo obsesionado del olvido.

Pérdida de la infancia y melancolía

Como hemos apuntado al principio, no hay propiamente un tránsito entre el niño y el adulto sino un corte o una fisura más o menos pronunciada dependiendo de las circunstancias o los acontecimientos en que ese final se produjo, del balance de la trayectoria vital y del estado anímico, moral y social del *yo* que escribe.[34]

Una dramática figuración alegórica del final de la infancia la encontramos en *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna (1888-

[32] *Ibid.*, p. 79.

[33] *Vid.* P. Lejeune, *La mémoire et l´oblique. Georges Perec autobiographe*, París, Editions P.O.L., 1991. 256 pp.

[34] En este sentido es muy útil la tipología de Fernández Romero entre el relato retroprogresivo y el relato progresivo; en el primero domina el eje espacial y depende del reconocimiento de una fractura entre pasado y presente que se quiere subsanar. En el segundo domina el eje temporal y la imagen de continuidad entre el niño y el adulto, que es resultado de los valores presentes en aquél. (*Cf.* Ricardo Fernández Romero, *op. cit.*, p. 55 y ss.)

1963), una autobiografía escrita en Buenos Aires, a donde Ramón había llegado en septiembre de 1936, presa del pánico ante el desencadenamiento de la Guerra Civil Española, en una situación de desaliento, con la salud quebrantada y el ánimo abatido. *Automoribundia* responde a la reivindicación de sí mismo como escritor pensando en el panorama literario español, del que se siente excluido y olvidado, pero también es resultado de un último esfuerzo por seguir siendo Ramón a sabiendas de que su mundo ha desaparecido. De los ciento un capítulos que la componen, los veinticuatro primeros se dedican a la infancia, presentada como el tiempo de la plenitud y la sabiduría, del asombro y la creatividad. Todos los motivos y todas las obsesiones que atraviesan su vida y su obra se sitúan en estos primeros años. Porque Ramón se representa a sí mismo como un ser intemporal que no evoluciona, sólo cambia en su aspecto exterior, en su morfología. Es un producto de agregación; las experiencias no alteran esa identidad que estaba constituida *ab initio*. Ramón era ya Ramón desde su nacimiento, en su esencialidad, en los valores que lo definen y que lo hacen igual a sí mismo.

La infancia se materializa en ciertos objetos como los globos que ataba a la baranda de los pies de su cama y que parecían pájaros vivos. Muchos murieron "como burbujas de mi vida de niño", pero entre todos recuerda un globo azul, el que marcó el día "en que el niño deja de molestar pidiendo globos".[35] No sabemos la edad del niño ni los antecedentes y los efectos del episodio: sólo importa expresar a través del sueño del robo del globo el sentimiento de angustia ante la pérdida de su *yo* infantil:

> El último globo coincidió con unos días de frío y enfermedad, con una noche delirante de esas en que el niño pasa de la vida a la muerte… El globo comenzó a figurar en el sueño como si fuese mi propia cabeza que quería darse coscorrones con el techo. Después temí que me robasen el globo, y la alarma de mi padre la produjo el primer grito lanzado a las tres de la madrugada: —No, mi globo, no. No!
>
> En medio del delirio oía las persuasiones de mi padre: —Cálmate. Tu globo está aquí… ¿Quieres agarrar su hilo? ¿No lo ves?

[35] Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, p. 72.

—¡Me lo quieren robar! ¡Un hombre con una pistola lo quiere matar! ¡No le dejes disparar! ¡No le dejes disparar![36]

Con los delirios de la fiebre el globo azul sugiere el aspecto de una cabeza de guillotinado, luego de la cabeza de Fidel, un vagabundo, un pobre hombre desastrado que merodeaba por la plazoleta de su casa y que le parece el único que puede salvarle. A la mañana siguiente, el globo, que también había pasado su noche de fiebre, aparece sudoroso de sufrimiento y de insomnio: "Aquel había de ser el último globo de mi infancia…"[37]

Ramón nunca logra recuperarse del final de la infancia, de esa explosión del globo azul de su sueño, que multiplicará en los globos y esferas que cuelgan de los techos de sus despachos, y en la omnipresencia del círculo desde la *O* de su propio nombre. Su obra es posible en la medida en que intenta retener la mirada asombrada del niño que fue y que quiso seguir siendo.

Crecer implica dejar de ser niño o niña, perder o abandonar de manera irreversible un lugar simbólico que admite diversas denominaciones metafóricas: la verdadera patria, el paraíso, el hogar maternal de la memoria:

[…] los adolescentes, todos, tienen cara de náufragos. Porque es como si acabaran de abandonar la isla. Esa isla que es la infancia, que es un mundo total y cerrado. Son expulsados de ahí y tienen que ir a nado hasta el continente. Y el continente es una playa con una selva detrás, y hay que ir nadando con miedo hasta llegar allí y no se sabe bien lo que se va a encontrar detrás de la selva. A lo mejor hay caníbales. Sí, hay muchos caníbales, sí.

Luego está la tristeza de la mayoría de los adolescentes al abandonar la infancia. Aunque tengan muchas ganas de ser personas mayores o digan que tienen ganas. El día en que tú te das cuenta de que ya no eres un niño o una niña hay algo que no es tristeza, sino una melancolía, que es la forma más dulce y poética de la tristeza.[38]

Nostalgia y melancolía son los dos sentimientos que impregnan el gesto regresivo del autobiógrafo. Si la primera arraiga en un sentimentalismo

[36] *Ibid.*, p. 74.

[37] *Idem.*

[38] Ana María Matute, *op. cit.*, pp. 164-165.

idealizador del pasado, la segunda, en cambio, sugiere el tipo de relación que el autobiógrafo (o el poeta) establece con la infancia, a la que sólo imaginándola perdida y ausente —aunque no la haya poseído nunca—[39] puede hacerla objeto de su búsqueda y conferirle gracias a la capacidad figurativa del lenguaje una presencia tan ilusoria como deseada.

Infancia y secreto

La idea de la otredad del niño con respecto al adulto introduce una discontinuidad psicológica y moral entre ambos, que hace a cada uno enigmático e inquietante para el otro. De ahí la frecuencia de tramas narrativas en películas y en novelas —mucho más que en autobiografías—, articuladas en torno al secreto: el niño observa, indaga, atiende cuanto sucede a su alrededor, en el mundo de los mayores, pero no puede interpretar las conductas, las palabras y los silencios. Por otra parte, el niño, objeto de atención y cuidados, lo es también de vigilancia; y ante la maraña en ocasiones asfixiante de reglas y prohibiciones, el niño acumula secretos: ve o mira lo que no hubiera debido ver, piensa lo que no debe pensar, quiere lo que no debe querer. Y esas experiencias, asociadas al Deseo, desencadenan los sentimientos de la vergüenza y la culpa, fundamentales en el proceso de socialización del niño, en la adquisición de una conciencia de la intimidad y en la configuración de la subjetividad.

En autobiografías y autoficciones el secreto suele figurarse, mediante desplazamientos metonímicos, en ciertas estancias en los márgenes

[39] Me apoyo en la consideración de G. Agamben para el que "la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida de un objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido" (G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 53. *Vid* también el epígrafe "Melancolía y doble compromiso", en F. Cabo, o*p. cit.*, pp. 99-109.)

de la vivienda familiar —el sótano, el desván, la terraza, la trastienda, el cuarto trastero…— en los que se acumula lo olvidado y lo inservible por antiguo o por estropeado pero que unas manos infantiles pueden resucitar, y también con espacios urbanos o rurales como portales, casas abandonadas, a veces de acceso prohibido, vías del tren, jardines ocultos, etcétera. Cualquiera de ellos ofrece un escenario idóneo para los juegos, para suscitar el animismo, la atracción por lo desconocido, el encuentro con fantasmas o monstruos. Ámbitos del miedo y también refugios para la confidencia y la narración, lugares de soledad en los que el niño puede habitar sus fantasías, esa fábula que, según Bachelard, no es la que le cuentan los mayores sino la que nace de sus ensoñaciones en las horas de hastío y de aburrimiento. A propósito de esto, Luis Mateo Díez titula una de sus obras, precisamente, *Días del desván*; trata sobre la evocación literaria de una infancia colectiva (en la que subsume la suya propia) en un pueblo del noroeste español en el contexto de la inmediata posguerra. Para el narrador omnisciente la Casa del desván en el corazón del Valle constituye la figuración poética y mítica del lugar secreto de la infancia y de la infancia como memoria secreta del adulto. El desván guarda secretos antiguos y fantasmales; era un cuarto oscuro, misterioso y solitario, fuera de la vida cotidiana, que primero fue un lugar de castigo para los niños traviesos, pero luego se transformó en refugio y escondite, lleno de innumerables hallazgos e incluso visitado por un muerto apacible y holgazán que anduvo por allí durante la larga infancia de aquellos niños en el tiempo estancado de la posguerra.

Un funcionamiento del secreto mucho más perturbador caracteriza la autobiografía de J. M. Coetzee, *Infancia. Escenas de una vida en provincias* (2000).[40] Para conjurar la idea de que el *yo* que cuenta ahora y el *yo* que vivió es el mismo, el narrador adopta la tercera persona, el tiempo verbal en presente, como si el pasado estuviera ocurriendo todavía, con sus interrogantes intactos, en un estilo falsamente legible o transparente

[40] Aunque las citas proceden de la traducción al español, he trabajado con la edición original en inglés: *Boyhood. Scenes from provincial Life* (1997). Lo evocado se remonta desde los nueve / diez años hasta los trece.

en una retórica de impasibilidad kafkiana. La sucesión de escenas, de momentos, de reflexiones que van mostrando la emergencia de una subjetividad amasada en la tensión y el desajuste con el entorno familiar, social y educativo, produce un efecto paradójico de distancia e identificación: el niño se abre paso en la conciencia del adulto, pero sin perder su alteridad y su extrañeza. Hay algo impenetrable en el niño que ni el autobiógrafo ni el lector ni el propio personaje consiguen descifrar.

El carácter atípico de su familia,[41] —no se practica una religión, no se castiga físicamente a los niños, se ponen zapatos a diario—, la ambivalencia hacia la madre, su incapacidad de adaptación —"rudo, poco sociable, excéntrico"—,[42] la conciencia de su aislamiento y su no pertenencia a ningún grupo —negros, ingleses, afrikáners—,[43] su mirada lúcida y descarnada le causan malestar y desconcierto consigo mismo, del que se defiende con el secreto y la mentira, fingiendo ser el que no es, escondiéndose como una araña o un escarabajo (y de nuevo Kafka):

> Al parecer siempre se equivoca en algo. Quiera lo que quiera, le guste lo que le guste, tarde o temprano tiene que convertirlo en un secreto. Empieza a verse a sí mismo como una de esas arañas que vive en un agujero con trampilla cavado en la tierra. La araña siempre tiene que estar regresando a toda prisa a su agujero, cerrando la trampilla, excluyéndose del mundo, escondiéndose.[44]

Oculta su miedo a los azotes del colegio, no por el dolor sino por la humillación que eso le causaría, oculta que se ha declarado católico sin serlo, que prefiere a los rusos cuando todos estaban de parte de los americanos, y sobre todo, oculta la corriente de oscuro erotismo que lo invade ("de todos los secretos que lo separan de los demás, puede que al

[41] La familia vive en una urbanización vulgar a las afueras de Worcester, a 145 km. de Ciudad del Cabo, en un contexto de tensiones raciales entre los afrikáners, los negros y los ingleses.

[42] J. M. Coetzee, *Infancia. Escenas de una vida de provincias*, p. 82.

[43] El único sentido de pertenencia que siente es con la granja de Vöelfontein. Pertenecer a la granja es su destino secreto, el otro es pertenecer a su madre. (*Cf. Ibid.*, p. 100.)

[44] *Ibid.*, p. 33.

final este sea el peor"), [45] que se acentúa ante el cuerpo perfecto, las piernas, los muslos, las nalgas de un muchacho de color que pasa sin mirarlo cerca de él y de su madre, y que le hace sentir culpable y perverso. Esta red de ocultaciones genera una trama engarzada por la vergüenza y el temor a ser descubierto:

> […] si todas las historias que se han creado a su alrededor, que él ha creado, creadas con años de comportamiento normal, al menos en público, se desmoronasen y saliera lo más feo, lo más oscuro, lo más lloriqueante, lo más pueril de él a la vista de todos y se rieran de él […] entonces ¿habría algún modo de seguir viviendo.[46]

En contraste con los autobiógrafos que pueden imaginar la infancia como un tiempo de dicha inocente, el narrador de Coetzee sabe que nunca hubo un paraíso o que el paraíso ocultaba miserias y dolores; que la inocencia puede ser cruel y despiadada, y que el niño resulta en realidad un desconocido, un enigma para el adulto que ahora lo evoca y lo produce.

A la vista de estas calas, en algunas de las maneras figurativas más potentes en la representación autobiográfica de la infancia puede advertirse la versatilidad de su utilización para poner en escena la memoria de una infancia personal, singular, de la que cada sujeto, desde la madurez, intenta reapropiarse melancólicamente para fundar ahí su intimidad emocional y afectiva, para rehabitar el lugar —mítico, secreto y perdido— del origen. Un lugar del que sólo quedan metáforas y alegorías.

[45] *Ibid.*, p. 61.

[46] *Ibid.*, p. 116.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Trad. de Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 1995. 288 pp.

Ariès, Philippe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, Taurus, 1987. 548 pp.

Braunstein, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México, Siglo XXI, 2008. 278 pp.

Caballero Bonald, José Manuel, *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona, Anagrama, 1995. 388 pp.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. 144 pp.

Chevalier, A. y C. Dornier, eds., *Le récit d´enfance et ses modèles*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003. 320 pp.

Coe, Richard N., *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Chilhoodk.* New Haven and London, Yale University Press, 1984. 313 pp.

Coetzee, J. M., *Infancia. Escenas de una vida en provincias.* Trad. de Juan Bonilla. Barcelona, Mondadori, 2000. 176 pp.

De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 113-118. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Delgado, Buenaventura, *Historia de la infancia*. Barcelona, Ariel, 2000. 222 pp.

Fernández Romero, Ricardo, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942*). Granada, Publicaciones de la Universidad, 2007. 315 pp.

Freud, Sigmund, "Sobre los recuerdos encubridores (1899)", en *Obras Completas*, *vol. iii*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, pp. 291-297.

Gil de Biedma, Jaime, "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 51-55.

Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia (1888-1948)*. Madrid, Mare Nostrum, 2008. 828 pp.

Gusdorf, Georges, *Mémoire et personne*, *i.* París, Presses Universitaires de France, 1951. 285 pp.

LEJEUNE, Philippe, "Votre enfance en cinq leçons", en Anne Chevalier y Carole Dornier, dirs., *Le recit d'enfance et ses modeles*. Caen, Université de Caen Basse-Normandie, 2003, pp. 281-296.

LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. París, Editions P.O.L., 1991. 256 pp.

LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, París, Seuil, 1998. 384 pp.

MATEO DÍEZ, Luis, *Días del desván*. León, Edilesa, 1997. 142 pp.

MATUTE, Ana María, "La noche de *Primera Memoria*", en Arcadi Espada, ed., *Dietario de posguerra*. Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 157-168.

MOIX, Terenci, *El peso de la paja. Memorias* I*: El cine de los sábados*. Barcelona, Plaza y Janés, 1993. 359 pp.

MOLLOY, Sylvia, "Primeras memorias, primeros mitos: el *Ulises criollo* de José Vasconcelos", en José Vasconcelos, *Ulises Criollo*. México, ALLCA XX, 2000, pp. 650-673.

PEREC, Georges, *W o el recuerdo de la infancia.* Trad. de Alberto Clavería. Barcelona, Península, 1987. 165 pp.

POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006. 258 pp.

RABINAD, Antonio, *El hombre indigno*. Barcelona, Alba, 2000. 406 pp.

RABINAD, Antonio, *El niño asombrado*. Barcelona, Seix Barral, 1967. 165 pp.

VASCONCELOS, José, *Ulises criollo (1935)*. Ed. crít. de Claude Fell. México, ALLCA XX, 2000. 1149 pp.

Entre biografía y autobiografía: las máscaras del *yo*. El caso Donoso

LUZ AURORA PIMENTEL
FFL-UNAM

> […] la libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz.
>
> *José Donoso*

Diversas son las escrituras del *yo*; unas hacen género, otras no. Narrar al *yo* —lo sabemos— es, en muchos sentidos, hablar de otro, por lo menos de ese otro *yo* que fue. Ahora bien, narrar al otro, hacer su biografía, también implica hablar de ese otro como un *yo*, si tan sólo porque quien narra a otro necesita recurrir a la palabra del otro en su discurso, en sus diarios y cartas, y ¿qué son los diarios, las cartas —incluso los ensayos— sino otras manifestaciones discursivas del *yo*? Cuando el biógrafo cita al *yo* del biografiado, qué otra cosa es sino un *yo* ¿que se mira, que se escinde del *yo* que habla del otro? Así, pues, ¿qué grados de especularidad hay entre el biógrafo y el autobiógrafo? Las siguientes reflexiones no son más que un *espejeo* entre dos formas de narrar una vida: la biografía y la autobiografía. Un díptico cuyas tablas podrían cerrarse una sobre la otra.

Comenzaré por algunas consideraciones generales —de todos bien sabidas— sobre la biografía, la autobiografía y las memorias, en tanto que géneros literarios o históricos, para abrirse al abanico más vasto de las manifestaciones discursivas del *yo* que incursionan en todos los géneros y los rebasan; que proliferan, desmedidas, más allá y más acá de todo género literario (hoy en día se llega incluso a hablar de una "identidad *online*").[1]

[1] *Cf.* Paul John Eakin, *Living Autobiographically. How we Create Identity in Narrative*, p. 94.

Sobre esta tela de fondo, abordaré el caso Donoso: tanto la biografía, *Correr el tupido velo* (2009), escrita por su hija adoptiva, Pilar Donoso, como la autobiografía del propio José Donoso —a caballo entre autobiografía y memorias— intitulada *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996).

La biografía, bien sabemos, es la narración de la vida de una persona cuya trayectoria es considerada por el biógrafo como digna de un registro escrito.[2] Muchas biografías de personajes ilustres incluso han sido utilizadas como material histórico, de tal manera que, en el polo extremo de este *continuum* narrativo, la biografía puede considerarse como una rama de la historia: por ejemplo, la monumental biografía de Friedrich Katz sobre Pancho Villa, que toma al personaje histórico como centro de sus espléndidas investigaciones sobre la revolución mexicana; o bien, la biografía que escribe Winston Churchill sobre su ancestro, John Churchill, primer duque de Marlborough (tal vez aquel Mambrú que se fue a la guerra, de las canciones infantiles), cuya vida le permite investigar y construir una gran panorámica histórica de la guerra de sucesión española tras la muerte de Carlos II en 1700. En el otro polo se ubican las biografías escritas desde el conocimiento *personal* del biografiado. De este modo, si la biografía puede ser considerada una rama de la historia, en tanto que investigación documental y porque la figura central es imán para la reconstrucción histórica de toda una época o de acontecimientos históricos capitales, también es cierto que la biografía, como género, puede ser considerada una rama de la literatura, en tanto que busca, a partir de hechos documentados y *observados*, construir por medio de la selección, de un cuidadoso diseño y de un ritmo narrativo —es decir, de una trama afín a la de la novela— la verdadera ilusión de una *vida*, no un simple recuento de datos, no una suerte *Who's who* o de *Curriculum Vitae* glorificado. Alguien dijo por ahí que el gran biógrafo se enfrenta al reto de "transformar la información en iluminación"; y, en efecto, la biografía es el arte de resolver la tensión entre la exigencia de autenticidad y el ordenamiento imaginativo, artístico, de los materiales

[2] Las siguientes reflexiones sobre el género de la biografía están inspiradas en la consulta de la versión en línea de la *Encyclopaedia Britannica* <https://global.britannica.com/art/biography-narrative-genre>

disponibles. No me detendré aquí en hacer una clasificación de los tipos de biografía, que son muchos, pero quiero subrayar de manera muy especial el punto de inflexión en el tiempo, en el que la biografía como género asume la forma que, esencialmente, es la que hoy tiene, punto de inflexión que se da en el siglo XVII con la gran biografía de James Boswell sobre el Dr. Johnson: *The Life of Samuel Johnson LL.D.* (1791).

Claro está que biografías se habían escrito antes, muchísimas; por dar un par de ejemplos en Occidente, desde la Antigüedad grecorromana, *La vida de Nerón* de Suetonio, o las *Vidas paralelas* de Plutarco, escrita esta última en ese subgénero de la biografía que es el *retrato*, o *la vida breve —character sketches*, los llaman los anglosajones. En Plutarco, por tomar un ejemplo emblemático, las figuras ahí retratadas son producto de una mezcolanza de mito, anécdota y leyenda, sin verificar la veracidad de dichas leyendas y anécdotas. En eso reside el parteaguas que constituye la biografía de Samuel Johnson. Boswell fija los métodos de hacer biografía como la conocemos hoy. Su trabajo está a caballo entre la biografía y la autobiografía, pues muy al principio de su amistad con Johnson, éste le aconsejó mantener un diario de vida de la manera más detallada que pudiera. Según Johnson, el trabajo del biógrafo consistía en mostrar los más pequeños detalles de la vida cotidiana, porque con ellos —pensaba— había la posibilidad de crear un personaje *vivo*; el objeto de la biografía no necesitaba ser una persona eminente, cualquier persona podría ser digna de ser protagonista de una biografía; todo estaba en el trabajo del biógrafo. Boswell siguió el consejo y dejó cientos de diarios de su propia vida en Londres, de sus encuentros con Rousseau y Voltaire, entre otros. Pero lo más interesante fue su decisión de escribir la biografía de Samuel Johnson, el "tirano literario" de la época, a decir de algunos; el mismo Johnson fue un excelente biógrafo de poetas como Milton, Dryden o Pope, además de crítico literario, lexicógrafo, en fin, una de las mentes más brillantes e influyentes del siglo XVII inglés. Sabiendo desde muchos años antes que escribiría esa biografía, Boswell constantemente ponía a Johnson en escena —toda suerte de tertulias, reuniones, conversaciones y entrevistas— para hacerlo hablar, para observarlo y hacer un registro puntual de su futuro biografiado, tomando él mismo parte activa en

sus *escenografías*. Los materiales con los que trabajó Boswell son aquellos que reconocemos desde entonces como los hilos con los que se teje una biografía, sobre todo aquella en la que el biógrafo tiene un conocimiento personal del biografiado: cartas y diarios; conversaciones y entrevistas puntualmente registradas; entrevistas a un gran número de personas que lo conocieron; las observaciones personales —"esos pequeños detalles de la vida cotidiana"— que hace el biógrafo de su conducta, mismas que le permiten ahondar en la vida y la personalidad del biografiado; finalmente, la necesidad de examinar la autenticidad de los materiales reunidos, las contradicciones, las múltiples perspectivas que ofrecen esos materiales.

A esta forma de escribir biografías desde el siglo XVII se añade, ya desde finales del siglo XIX, la enorme cantera abierta por Freud y el psicoanálisis para una nueva representación de la interioridad humana. La dimensión de la vida interior del biografiado ocupará cada vez más espacio, dimensión evidenciada en el uso cada vez más intensivo y extensivo de los diarios y las cartas. Los diarios mismos, en tanto que una de las múltiples formas de las escrituras del *yo*, indagarán cada vez más en la propia interioridad.

Pasemos ahora al otro panel, o tabla de este díptico de la subjetividad: la autobiografía. A diferencia de la biografía, la autobiografía es un fenómeno más reciente. Están, desde luego, las *Confesiones* de San Agustín, escritas en el siglo IV de nuestra era, o la *Vita*, de Benvenuto Cellini, a mediados del siglo XVI, pero, de manera significativa, la palabra *autobiografía*, como tal, aparece por primera vez a fines del siglo XVII, con una connotación abiertamente despectiva, como en esta ridícula definición: la autobiografía es "la biografía de uno mismo escrita por uno mismo".[3] Pero la eclosión de la autobiografía como género literario se da en los últimos años del siglo XVII, con las *Confesiones* de Jean-Jaques Rousseau (1782) y con *El preludio* de William Wordsworth (iniciado en 1798), obra en verso que nos mues-

[3] "'The word 'autobiography' was first used deprecatingly by William Taylor in 1797 in the English periodical *The Monthly Review*, when he suggested the word as a hybrid, but condemned it as 'pedantic'". (*Vid.* la entrada de la *Encyclopaedia Britannica* <https://global.britannica.com/art/autobiography-literature>)

tra esa dimensión narrativa de la poesía que es igualmente significativa para la autobiografía. El florecimiento de la autobiografía se intensifica, entonces, con el Romanticismo y prolifera de manera espectacular a partir del siglo xx. Son varios los rasgos distintivos de la autobiografía los que la constituyen como un género literario. Hablamos de la autobiografía formal, desde luego, la que narra toda una vida o parte sustancial de ella; ya nos ocuparemos más tarde de otras manifestaciones discursivas del *yo*.

En la autobiografía, ocupa un primerísimo lugar la *memoria*.[4] A diferencia del biógrafo, el autobiógrafo trabaja menos con materiales reunidos y más con el acto mismo de la rememoración. Esto tiene inmensas consecuencias. Una de ellas es el crucial papel que juega el *espacio* en el recuerdo y el trabajo con el tiempo que realiza el autobiógrafo en el momento de la rememoración y de la escritura. Querría yo evocar aquí una hermosa metáfora geológica de Marcel Proust para significar la manera en que se mezclan, en que se "apelmazan" —diría yo, de manera bastante prosaica— los recuerdos:

> Todos esos recuerdos, añadidos unos a otros, no formaban más que una masa, pero podían distinguirse entre ellos —entre los más antiguos y los más recientes, nacidos de un perfume […]— ya que no fisuras y grietas de verdad, por lo menos ese veteado, esa mezcolanza de coloración que en algunas rocas y mármoles indican diferencias de origen, de edad y de "formación".[5]

De este modo, en la memoria los recuerdos se pliegan, podríamos decir que se descronologizan o se intemporalizan al espacializarse; es el trabajo de rememoración lo que despliega el recuerdo, lo que lo (re)

[4] Para una elaboración más detallada de este tema, *vid* Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Asimismo, algunas de estas reflexiones están contenidas en mi artículo "Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica."

[5] Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, pp. 245-246. En su idioma original: "Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux — entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum […] sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation". (*Du côté de chez Swann*, I, p. 186.)

inscribe en una serie temporal al narrarlo. Ya lo decía Roland Barthes al hablar del nombre propio, "uno 'despliega' un nombre propio justo como lo hace con un recuerdo [...] el nombre propio es en cierta manera la forma lingüística de la reminiscencia".[6] Otra consecuencia del trabajo de rememoración, quizá la más importante, es el desdoblamiento entre el *yo* que narra, en el acto de rememoración aquí y ahora, ese que acude a la "masa" de recuerdos para darle una forma temporal, y el *yo* narrado. Ese *yo* que fue está coloreado, tiene la forma del *yo* que hoy se acuerda y, por lo tanto, en cierto sentido, es *otro*; aquel *yo* replegado es diferente del *yo* desplegado en el acto de la rememoración. Es ilustrativo que W.B. Yeats, el gran poeta irlandés, escribió durante su larga vida, no una sino varias autobiografías, y las llamó así: *Autobiographies*. Sabía que en cada autobiografía no sólo hablaba otra voz, sino que era otro el *yo* rememorado. Sin embargo, y de manera muy perturbadora, ese desdoblamiento del *yo*, entre el *yo* que se acuerda y narra su autobiografía y el *yo* narrado, ese otro que fue, pudiera ser una ilusión.

Según el neurobiólogo, Antonio Damasio, no hay tal separación entre el *yo* que narra y el *yo* narrado; afirma que la autobiografía es una actividad generadora de identidad, que nuestro sentido de identidad se construye en el momento mismo de narrar nuestra vida. La autobiografía, dice, *es* una metáfora del *yo*. En esta visión desde la neurociencia se desmantela la frontera entre sujeto y objeto; no es que el *yo* narre su vida como un objeto a narrar, como algo exterior o diferente del acto de la narración, sino que el *yo* está en todo, en el sujeto y en el predicado, en el que enuncia y en lo enunciado. Damasio acude a un verso de T.S. Eliot, en *The Four Quartets*, para significar esta fusión: "Eres la música mientras la música dure" ("You are the music while the music lasts"), verso evocador, pienso, de otro de Yeats en la misma tesitura: "¿Cómo podríamos distinguir al danzante de la danza?" ("How can we know the dancer from the dance?").[7] "Soy lo que soy mientras dura el disfraz", diría Donoso.

[6] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 124.

[7] Antonio Damasio *apud* P. J. Eakin, *op. cit.*, p. 76. "music heard so deeply / That it is not heard at all, but / you are the music / While the music lasts." T.S. Eliot, *Four Quartets*, *3*. "Dry

Aquí, en plena ilusión del desdoblamiento del *yo* que deviene en unidad, es donde esta manifestación del *yo* comienza a desbordar las fronteras genéricas, pues lo que Damasio considera una actividad generadora de identidad es el acto mismo de narrar la propia vida, independientemente del medio o del género. No se trata sólo de una narración *escrita* (el *graphos* inscrito en el concepto de la autobiografía), sino del acto de contar la propia vida a otros, incluso a sí mismo. Es éste el acto generador de identidad. De manera parentética, incluso correlativa, desde la filosofía, querría yo en este momento evocar muy brevemente la profunda elaboración que hace Paul Ricoeur sobre su concepto de la *identidad narrada*. Ya desde 1983, en el primer tomo de *Tiempo y narración*, afirma que "las intrigas que inventamos son una forma privilegiada por medio de la cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda".[8] Porque, abunda Ricoeur, "el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo [...] el relato adquiere su significación cabal al devenir condición de la existencia temporal".[9]

> Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta ¿*quién* ha hecho esta acción?, ¿*quién* es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué significa que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? *La respuesta sólo puede ser narrativa*. Responder a la pregunta "¿quién?" [...] es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del* quién *no es más que una identidad narrativa*".[10]

Salvages". Habría que pensar también en esa maravillosa visión de unidad en los siguientes versos de Yeats: "O chestnut tree, great rooted blossomer, /Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?" "Among Schoolchildren".

[8] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 13.

[9] *Ibid.*, p. 85.

[10] P. Ricoeur, *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*, pp. 997-998.

Otro rasgo de la autobiografía sería de naturaleza fiduciaria y legal. Como lo afirma Philippe Lejeune en su multicitado y ya casi legendario *Pacto autobiográfico* de 1975, la identidad entre el nombre del autor, el del narrador y el del personaje, además de ser uno de los rasgos distintivos de la narración autobiográfica, obliga a un *pacto de veridicción*. Se trata de un contrato con el lector que convierte a éste en una suerte de detective con vocación policiaca y judicial —si no, ahí está como muestra la pobre Rigoberta

Menchú—, amén de tantos otros autobiógrafos acusados, denunciados, enjuiciados… Por lo visto la autobiografía podría ser ¡un género peligroso! pues el autobiógrafo no sólo se exhibe sino se expone.[11]

Hay muchas otras formas discursivas del *yo* que, o bien pertenecen a otros géneros —pienso en los diarios, las cartas, las memorias, los diarios de viaje, el testimonio, etcétera— o bien son prácticas discursivas que tienen otro propósito, como el psicoanálisis, donde también se narra la propia vida para resignificarla, pero quedan fuera del género autobiográfico como tal. Más aún, en el *detritus* discursivo de las escrituras o manifestaciones del *yo*, aparecen infinidad de formas que están más allá o más acá de cualquier género literario: nuestra famosa identidad *online* —el Facebook y el *blog* de manera sobresaliente— pero también entrevistas, conversaciones, notas, etcétera. Si bien todas estas prácticas discursivas son de naturaleza autobiográfica —en tanto que manifestaciones de la identidad del *yo*—, no se les podría clasificar como autobiografía *stricto sensu*, es decir, como autobiografía formal. Pero el hecho mismo de que todas ellas conformen el material que se utiliza tanto en la biografía como en la autobiografía convierte a estas diversas manifestaciones del *yo* en una intrincada red que dibuja y configura ese díptico con paneles que podrían cerrarse uno sobre otro; ese espejo del que he hablado en otro momento y que en el caso Donoso, del que me ocuparé ahora, no solamente es especular sino espectacular.

Durante muchos años, Pilar Donoso estuvo convencida de que ella era la elegida para hacer la biografía de su padre; durante años lo grabó, hizo

[11] *Vid.* el notorio caso de falsificación, perpetrado por James Frey, en sus memorias, *A million Little Pieces*, alabado en un primer momento por Ophra Winfrey, subsecuentemente denunciado y exhibido por la misma Ophra y por multitud de lectores que se sintieron defraudados, *apud.* P. J. Eakin, *op. cit.*, p. 17.

un registro pormenorizado de sus conversaciones, sabiendo lo que vendría, para luego enterarse que lo mismo le decía a otros parientes y amigos. "A cada uno hacía sentir que era el biógrafo de su vida y no supimos sino hasta después de su muerte cuántos éramos los que estábamos convencidos de este rol que nos daba en exclusiva como 'privilegio'".[12] A la larga fue ella la elegida, o por lo menos la que se sintió elegida y, con Boswell en su sangre de biógrafa, aunque tal vez sin saberlo, Pilar trabajó con un enorme número de cuadernos-diarios (64), en los que su padre "plasmó —dice— su lado más oscuro". Son estos diarios los que ocupan un lugar preponderante en la biografía que escribe sobre él, incluso, podría decirse, un lugar desmesurado. Pero también trabajó Pilar con muchas cartas y algunos ensayos de Donoso sobre la gestación y/o la recepción de algunas de sus obras. Aunado a este material, hay fragmentos de algunas entrevistas, pero también de los diarios de la madre de Pilar —lo cual nos ofrece una perspectiva generalmente discordante respecto a la de Donoso.

Muchas fueron también las grabaciones que hizo Pilar de las conversaciones con su padre. "El modus operandi era que nos sentáramos en su estudio largas horas para que yo grabase lo que él contaba. Era una conversación absolutamente guiada por él, diciendo lo que quería que pasara a la posteridad, jamás con franqueza ni mostrando sus flaquezas [...] Su idea era que yo escribiera lo que él me decía y nada más".[13] Lo interesante es que estas largas horas de grabación tienen un lugar casi nulo en esta biografía; son los diarios los que exhiben a Donoso en una luz que no era, tal vez, la que él hubiera pensado apropiada para la posteridad.

Figura, de manera prominente e incisiva, la lucidez crítica de la propia Pilar quien constantemente responde, constantemente analiza lo que lee en los diarios, estableciendo una suerte de diálogo —verdadero duelo, diría yo— con el padre muerto. Implacable, Pilar se mete "en esa mente atormentada por la paranoia y el miedo, [en] aquella dualidad que muestra al esconderse y al dejar estos manuscritos para finalmente ser descubierto, o bien manipulando al escribirlos para crear la imagen pre-

[12] Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, p. 381.

[13] *Ibid.*, pp. 26-27.

meditada que quería que conservaran de él, amparado por la inmutabilidad de la muerte, fuera de todo juicio e incomprensión; inalcanzable para su mayor temor: el rechazo."[14] Página tras página de los diarios de Donoso, Pilar nos meterá, a nosotros, lectores, en esa "mente atormentada". Pero algo curioso ocurre desde el principio de esta singular biografía: vemos a Pilar juzgarlo, analizarlo, contra-analizarlo, defenderse constantemente de él y de sus acusaciones en los diarios. Y la vemos a ella desmoronarse una y otra vez: "Al enfrentar cada página, cada párrafo, cada línea, debo recomponer nuevamente las piezas rotas, una y otra vez, para encarar la siguiente."[15]

Esta es la impresión que tenemos a lo largo de toda la biografía, pero sobre todo en las primeras cuarenta páginas: piezas rotas, entradas de diarios discontinuas, que van y vienen en el tiempo, un duelo incesante entre padre e hija, instigado por la sospecha, la eterna desconfianza. Él la acusa, ella se defiende; él la analiza, ella también. ¿El tema central? El dinero, la sospecha eterna de que Pilar le roba, no sólo el dinero sino sus cuadernos. Pilar se defiende y se justifica incesantemente, demasiado, siente el lector, al que también comienza a animar la sospecha.[16] De pronto, a partir de la página cuarenta, cambia la estrategia, regresamos —de hecho, comenzamos— a una forma cronológica de narrar y nos damos cuenta de que por los intersticios de las fracturas, lo que se asoma también es un alma que se va descubriendo a sí misma, pues estamos, en realidad, frente a dos autobiografías cruzadas, la de Pilar Donoso misma y la de José Donoso, debido al lugar prominente, tan desmesurado, que ocupan los diarios y por lo tanto la escritura del *yo*, la de Donoso. Para Pilar, darle forma al padre es darse forma a ella misma en el proceso de leer, ordenar, hacer una selección de entre miles de páginas de los diarios, descubriéndose al descubrirlo, "dándole forma al dolor, a la admiración, al desconcierto e incluso al temor que pueda provocarme el haber vivido veintiocho años al lado de alguien a

[14] *Ibid.*, pp. 18-19.
[15] *Ibid.*, p. 20.
[16] *Ibid.*, p. 22.

quien creí conocer tan bien, pero de quien hoy descubro muchas máscaras más de las que yo supuse tenía".[17]

Hemos dicho que uno de los rasgos distintivos de la autobiografía formal es esa construcción del *yo* en el pasado a partir de un acto de rememoración, aquí y ahora, que le imprime a lo rememorado la forma y el color del presente, que es en el momento de la escritura, en el acto mismo de la narración, que el autobiógrafo "reconfigura [su] experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda" [18] como diría Ricoeur. No así en los diarios; el diario registra la actividad cotidiana, los sentimientos y reflexiones del *yo* en el momento de la escritura. La distancia temporal entre el yo que narra y el yo narrado es mínima, acotada en una cierta inmediatez de la memoria (lo que ocurrió horas antes, ayer, etcétera) y, si bien puede incursionar en el pasado ocasionalmente, el discurso del diarista gravita siempre hacia el presente. No hay pacto con lector alguno si no es consigo mismo o con la "posteridad" como destinataria última del *yo* que escribe diarios. Lo mismo ocurre con la carta; no cabe duda de que se trata de textos de naturaleza autobiográfica, pero la carta tiene un destinatario específico, un *tú* para quien está escrita. En los diarios de Donoso, es interesante el cruce de estas dos formas discursivas. Si bien hay muchos fragmentos de cartas también citadas, con muchísima frecuencia Donoso interpela a su hija en los diarios, como si le estuviera escribiendo una carta a ella, o, tal vez, con la conciencia de que será ella la destinataria final de estos infinitos diarios.

Otro tema que aparece en esta pedacería inicial, y es recurrente a lo largo de toda la biografía, es el de la suciedad. Dinero y mugre serán dos de los grandes temas que vertebren la presentación de estos diarios. Dentro del rompecabezas de las primeras cuarenta páginas, y sin que esté anclada a ninguna fecha, ante la tristeza que Pilar siente por exhibirlo al citar esta entrada, José Donoso se pregunta: "¿Por qué siempre he tenido la sensación de estar sucio? [...] Me siento inmundo. [...] como si en ese hecho estuviera escondido lo más deleznable de mi

[17] *Ibid.*, p. 33.

[18] P. Ricoeur, "Narrativa, fenomenología y hermenéutica", en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricceur*, p. 94.

naturaleza, y la suciedad fuera una metáfora para mi existencia y mi neurosis. […] La gente no me quiere porque soy sucio: así podría contar mi inconsciente."[19] A lo largo de toda la biografía, éste se convierte en uno de los *leitmotiven* más poderosos de lo que Donoso mismo siente que es consustancial con su identidad. De ahí su obsesión por el *clochard*, el indigente, figura con la que constantemente se identifica, aunque también trata de identificar la falta de raíces y de orígenes de su hija adoptiva con la misma figura; la doble identificación con la indigencia se convierte, entonces, en una suerte de identificación con la hija adoptiva, casi como una *filiación* —Pilar, desde luego se defiende y se deslinda de semejante identificación. En las ensoñaciones que tiene Donoso con el *clochard*, lo imagina "situado fuera del miedo, fuera de la envidia". Él, Donoso, quisiera ser un indigente y afirma que desea "borrar mis huellas, dejar atrás mi identidad y ser uno de ellos […] Era la libertad de la destitución, de no poseer nada ni ser nadie, lo que en ese momento me seducía; más aún, lo que envidiaba obsesivamente".[20]

Con la extraordinaria lucidez y la capacidad analítica que lo caracterizan, Donoso mismo analiza su obsesión:

> Quisiera tener una mejor relación con mi inconsciente, que no me tiranizara […] Soy un hombre para el cual […] la estructura de las cosas en sus manifestaciones plásticas, tiene mucha importancia […] Sin embargo, jamás mi inconsciente me ha permitido incorporar mi deleite por los seres humanos y por las cosas a mi literatura. ¿Por qué? Mi inconsciente me obliga a escribir sobre viejecitas pútridas, asilos y sirvientes, y obedezco, porque si no obedezco […] la palabra me brota muerta.[21]

"La verdad tiene estructura de ficción", dice Lacan, y si bien no se trata de extrapolar la vida de un autor a su obra, lo cierto es que en la recurrencia obsesiva de este motivo de la suciedad surge ese *yo* profundo que el propio Donoso parece adivinar: "La falta de identidad llama […] a la

[19] P. Donoso, *op. cit.*, p. 35.
[20] *Ibid.*, p. 47.
[21] *Ibid.*, p. 113

invención de una identidad, la autobiografía es ficción",[22] y por lo tanto *verdad*, habría que añadir. La máscara es su verdad.

Ciertos motivos recurrentes, incluso obsesivos, parecen marcar el estilo de Donoso, tanto en sus diarios como en su ficción. Acudiendo a Jean Starobinski,[23] diríamos que "la originalidad del estilo autobiográfico […] nos ofrece un sistema de indicios reveladores, de rasgos sintomáticos" que dibujan, por sí mismos, una imagen del *yo* que se dirige a nosotros en la autobiografía, independientemente de que el autobiógrafo mienta y de que su mentira pueda ser documentada (quizá su mentir es su verdad). En el estilo, en el contenido mismo de un texto autobiográfico, incluso ficcional, está inscrito el *yo*, sin escisión; la identidad se construye en el acto mismo de narrarla ("You are the music while the music lasts").

El tema de la identidad figurado en la máscara es una de las más grandes obsesiones de Donoso, pero, ¿y si la máscara fuera la identidad? ¿Cuál es la verdad del texto autobiográfico, una verdad pactada con el lector que podría verificarse en documentos, o una verdad que asoma por el estilo (Starobinski), incluso desde el inconsciente?, pues insistamos, "la verdad tiene estructura de ficción". Por su parte, Donoso hace una interesante reflexión al respecto:

> Un hombre —dice— es también sus máscaras desde las cuales es posible inferir la identidad, la unidad de un ser, y son como metáforas de ese ser, objetos traslúcidos no transparentes, que dejan pasar la luz y entrever lo que hay al otro lado, pero sobre todo que retienen la luz y son, en esencia, cuerpos que se interponen entre el ojo del espectador y el objeto real, que queda al otro lado.[24]

Sí, la máscara es una de las más grandes obsesiones de Donoso. En una de las conversaciones con Pilar, le dice, "lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las distintas máscaras son una herramienta, las usas porque te sirven para vivir. No sé qué es eso de la autenticidad. Lo que sé es que la vida es un complejo sistema de enmasca-

[22] *Ibid.*, p. 306.
[23] Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", en *L'oeil vivant II. La relation critique*, p. 86.
[24] P. Donoso, *op. cit.*, p. 309.

ramientos y simulaciones".[25] Y sí, "uno es lo que es mientras dura el disfraz", o la música, o la danza…

De este modo, la recurrencia obsesiva de ciertas palabras, de ciertos temas, de ciertas figuras, a lo largo de todos estos fragmentos de diarios citados nos va delineando el perfil de un *yo*. Se trata de ese "sistema de indicios reveladores, de rasgos sintomáticos" que nos va dibujando este rostro narrativo: su obsesión por el dinero —nunca tiene suficiente, siempre se siente robado, estafado por todos, empezando por Pilar, pasando por su editor para las traducciones de su obra al inglés, Alfred Knopf, su agente literaria en las ediciones españolas, Carmen Balcells, y acabando con los funcionarios del banco Lloyds con los que también se pelea y retira su cuenta—; con todos se pelea, de todos sospecha. Otros rasgos que van perfilando este rostro —o esta máscara— son, lo hemos visto, la suciedad, la basura, los desechos; otro más es el sentido de no pertenencia, de no arraigo, mismo que quiere heredarle a la hija —hacerla "sentir que no pertenecía a ningún lugar, a ninguna historia"—,[26] por estar siempre tocando el tema de ser adoptada. Un importante trazo de este perfil es la inseguridad y la envidia. Según él, sentía una "envidia afectuosa" por Kurt Vonnegut, su gran amigo, porque era más famoso que él. Carmen Balcells trató de consolarlo, diciéndole "Pepe, tú no eres un best-seller, sino un long-seller".[27] Pero la fama lo obsesiona, siempre está pensando en si lo que va a escribir va a ser un best-seller o no, si le van a dar este premio o aquel reconocimiento, más allá de los que efectivamente obtuvo.[28]Así, Donoso percibe, con la lucidez autoanalítica que lo caracteriza, que "los placeres que me dio la vida jamás estuvieron desprovistos de culpa ni de competitividad."[29] ¿Y qué decir del eterno miedo al rechazo? Constantemente se siente "humillado y abandonado y no querido y descuartizado […] ¿Por qué mi sobrina Claudia no me quiere? […] ¿tan despreciable soy […]?"[30] Y es que "lo que hay de-

[25] *Ibid.*, p. 189.
[26] *Ibid.*, p. 150.
[27] *Ibid.*, p. 146.
[28] *Ibid.*, pp. 334 y ss.
[29] *Ibid.*, p. 305.
[30] *Ibid.*, p. 336.

trás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara."[31] Pero también, nos lo ha dicho Donoso, insistentemente, desde la máscara "es posible inferir la identidad, la unidad de un ser, y [es] como metáfora de ese ser." La escritura de Donoso es esa máscara del ser, su identidad.

De pronto, hace su aparición una sospecha en el lector: si los cientos de horas de grabaciones, "manipuladas" según Pilar, están prácticamente ausentes de esta biografía; si, a decir de la propia Pilar, los sesenta y cuatro cuadernos de diarios constituyen miles de páginas, claramente hay aquí un proceso de selección orientada a partir de esas miles de páginas. ¿Y qué tal que las máscaras que aquí vemos fueran producto, también, de la selección de Pilar? ¿Y si la selección fuera el pincel que va dibujando —restaurando, como se restaura un *trompe l'oeil* en *Casa de campo*— amorosamente, rencorosamente, el rostro de su padre al mismo tiempo que también dibuja el suyo? Biografía y autobiografía, en efecto, se convierten en un díptico cuyas tablas se cierran la una sobre la otra, se miran la una en la otra, máxime que, en este caso, estamos frente a dos autobiografías cruzadas, pues la presencia omnímoda de los *yo* —tanto el de Pilar como el de Donoso— se miran siempre en un espejo. *Correr el tupido velo* es un extraordinario espejeo de la identidad: "esto que veo somos: espejeos", diría Octavio Paz.

Abordaré ahora, de manera muy breve, la autobiografía de Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, texto que, como ya dije, está a caballo entre la autobiografía y las memorias, y, como bien sabemos, en las memorias el *yo* pasa de ser un *yo* puramente subjetivo, volcado en sí mismo, a ser un testigo, un observador de los otros, observador de su tiempo; en este caso, un observador de los fantasmas de sus ancestros. Destacaré solamente dos momentos: las reflexiones sobre las fotografías de sus antepasados y la historia que narra Donoso sobre una sor Bernarda que fue su tía abuela. Ésta última es una de las figuras más emblemáticas de la *puesta en escena* de la vida de sus antecesores, una historia reconstruida por la memoria, pero también por la imaginación, pues los datos no le dan para más. Esta sección bien podría llamarse *En busca de la identidad perdida*, de la identidad perdida en el anonimato y en el olvido.

[31] *Ibid.*, p. 189.

Una de las obsesiones en este libro es el cúmulo de fotografías apiladas o dispersas, como laberintos virtuales de la identidad, como desechos que desbordan los cajones de los escritorios de las muchas casas donde vivió; fotografías que no son para él más que disfraces, rostros sin identidad, pues ya nadie se acuerda de quiénes son; fotografías que son, finalmente, "el teatro muerto de la muerte", como calificara de manera genial Roland Barthes a la fotografía, en su espléndido ensayo *La cámara lúcida* (1980).[32] Son todas fotografías signadas por el olvido, pues, como sentencia y enjuicia Donoso, lapidariamente, "los chilenos somos expertos en el arte del olvido, duchos en 'correr el tupido velo', cuando eso nos acomoda".[33] Y se desespera constantemente: nadie sabe nada, infinidad de fotografías que "rebasaban los cajones de los escritorios, todo eso había ido perdiéndose con los fallecimientos y los cambios de casa, eliminándose el recuerdo y sus huellas, ingresando al olvido, y los personajes perdieron identidad".[34] Pero ése es el destino fatal de la fotografía, transformarse en desecho, pues como dice Barthes, con bastante melancolía:

> Sólo puedo transformar la Foto en desecho: o el cajón o la papelera. No tan sólo la Foto corre comúnmente la suerte del papel (perecedero), sino que incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no es por ello menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece.[35]

Y es este destino de mortalidad y olvido contra el que Donoso quisiera luchar; está empeñado en darles a esas fotografía regadas la vida que ya no tienen, una identidad a pesar del corrosivo deslave del tiempo y la desmemoria de su familia, porque desde siempre, "con gran sigilo, como si se tratara de una vergüenza, siempre acarreé, como unas costras pegadas a las costillas un porfiado impulso por huronear en la

[32] R. Barthes, *La cámara lúcida*, p. 157.

[33] José Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, p. 120.

[34] *Ibid.*, p. 119.

[35] R. Barthes, *La cámara lúcida*, pp. 161-162.

memoria de mi tribu". [36] De este modo, sin nada, más que con un *detritus* de información, Donoso construye y reconstruye incesantemente. En un fragmento capital afirma que:

> Muchas historias familiares se ahogan en el pozo de la desmemoria tribal, reducidas a vestigios que carecen de vocación para más. Resta de ellas apenas una chispita, un destello mínimo que puede sugerir misterio, o complejidad, o ánimo de trascendencia, o una tajada de verdad histórica, pero al hacer su tránsito al relato puro se apagan. Es que las narraciones, para sobrevivir, deben ser más que un acopio de datos entrelazados en la cadena del tiempo: es necesario cierto soplo para animar el cristal de la imaginación de modo que, no transparentes sino traslúcidas, retengan una parte de la mirada, rechazando su función de transparencia total para que así la imagen retenida dé paso a otra imagen tan completa que se desintegre al tocar el desorden lineal de la realidad.[37]

De ese "acopio de datos entrelazados en la cadena del tiempo", José Donoso construye, tratando de *reconstruirla*, la historia de una tía abuela que le tocó ver en su niñez: Marta —obligadamente la "buena"—, la que se sacrificó por su hermana Eugenia —obligadamente la "mala", la descocada, diríamos hoy—; Marta, la que se metió de monja para "lavar" el pecado de la hermana "sucia" y vivió en el convento como sor Bernarda durante sesenta años, con un velo negro que le cubría el rostro y que siempre se negó a quitarse, aun en las circunstancias especiales —léase oficiales, familiares—, en las que a las monjas se les permitía, incluso se les *conminaba* a retirar aquel velo represor. Donoso hace múltiples intentos de reconstrucción de esta aterradora historia a partir de los exiguos "datos entrelazados en la cadena del tiempo". Pero no queda satisfecho con ninguna de sus versiones, hasta que le llega el "soplo" capaz de "animar el cristal de la imaginación". Entonces se amarra el relato: una historia de suplantación de la identidad, de velos superpuestos, de máscaras que se multiplican en el vértigo de la búsqueda de una identidad perdida. En esta última ¿y tal vez definitiva? versión de la historia de máscaras en infinito punto de fuga, la tía Marta nunca entró en el convento, se

[36] J. Donoso, *op. cit.*, p. 119.

[37] *Ibid.*, p. 209.

arrepintió la noche anterior y acabó suicidándose. Su madre, María —la bisabuela de José Donoso— se rebeló contra la realidad del suicidio y sus consecuencias sociales, corrió el consabido "tupido velo", luego la enterró clandestinamente en un basurero junto al río —"basural" lo llama Donoso— y obligó a una sirvienta, la Mariconcilla, hija ilegítima del cochero, sirviente de sirvientes, a hacerse pasar por su hija Marta al ingresar al convento, con las ventajas de la dote y la promesa de una vida menos miserable y esclavizada que la de una sirvienta de tan baja jerarquía. Sólo el día de su muerte, sesenta años después, cuando finalmente se levanta el velo negro de la muerte en vida, se constata la suplantación. En esta vida breve de sor Bernarda, que no es otra cosa que un *character sketch*, o retrato —una de las formas de la biografía, como ya lo hemos apuntado— se cumple el último espejeo: la vida del otro como el espejo de la vida propia. Todos los elementos están ahí: las máscaras, el rostro siempre anónimo, diferido, multiplicado, la suciedad, la basura…

Porque, en efecto, "la verdad tiene estructura de ficción". Si ya había dicho Donoso que se identificaba con la figura del *clochard*, diría ahora, como alguna vez dijo Flaubert con respecto a Mme Bovary, 'Sor Bernarda soy yo'. Yo es siempre otro.

Bibliografía

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990. 207 pp.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*. París, Seuil, 1953/1972. 179 pp.

Donoso, José, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., Alfaguara, 1996. 349 pp.

Donoso, Pilar, *Correr el tupido velo*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., Alfaguara, 2009. 440 pp.

Eakin, Paul John, *How We Create Identity in Narrative*. Ithaca & London, Cornell University Press, 2008. 184 pp.

Pimentel, Luz Aurora, "Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. Bonilla-Artigas / unam, 2016, pp. 45-79. (Colección *Pública Critica*, 8)

Proust, Marcel, *Por el camino de Swann*. Trad. de Pedro Salinas. 4a. ed. Madrid, Alianza Editorial, 2013. 551 pp.

Ricoeur, Paul, "Narrativa, fenomenología y hermenéutica", en *Horizontes del relato. Lectura y conversaciones con Paul Ricoeur*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Cuaderno Gris, 1997. 504 pp.

Ricoeur, Paul, *La mémoire*, *l'histoire*, *l'oubli*. París, Seuil, 2000. 676 pp.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1996. 453 pp.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1996. 453 pp.

Starobinski, Jean, "Le style de l'autobiographie", en *L'oeil vivant II. La relation critique*. París, nrf, Gallimard. 1970.

Territorios del sueño: recursos y atajos del texto autobiográfico

Márgara Russotto
University of Massachusetts, Amherst

Las impurezas del intelecto o de la razón son quemadas en el fuego del "svadhyaya", el estudio del Sí mismo.

Patañjali

El íntimo enlace entre la dimensión colectiva y la individual es lo que define más profundamente este tipo de escritura, la cual se asienta sobre el filo de ambas mediante la aspiración épica de toda vida que se cuenta; allí, donde cada uno es el héroe de su propio relato. En el texto autobiográfico, el sentido de epicidad podría considerarse la primera instancia de autorización que mueve al sujeto de la escritura; es decir, su posición incuestionable y heroica de *prima persona.* No importa si se trata de un arrojado general o de una modesta cocinera. Pues es como si dijera: mi vida vale; constituye en sí una épica; estoy ejerciendo mi única, irrepetible y definitiva acción humana sobre todas: decir quién soy y de dónde vengo. Ustedes piensan —diría Carolina María de Jesús en su diario *Quarto de despejo*— que soy una infeliz analfabeta recogiendo trapos viejos. Pues no. En realidad, registro con precisión sociológica los diferentes modos de supervivencia de un grupo considerado marginal, atestiguo las peleas de mis vecinos en la favela donde vivo, desenmascaro las mentiras de los políticos que vienen a buscar votos, y ejerzo mi propia alegría al inventar palabras "bonitas" cuando escribo.

En este sentido, cabe distinguir entre la autobiografía propiamente dicha, en tanto género literario identificado y codificado desde la Antigüedad, de otras prácticas autobiográficas. Esa distinción, técnicamente válida, es a la vez muy problemática, considerando la elevada hibridación de todos los géneros que están comprometidos en la representación del *Yo*. Según la perspectiva de la hermenéutica del sujeto, Foucault, por ejemplo,

considera el "conócete a ti mismo" un principio que está en los fundamentos de la cultura occidental y que constituye el meollo de toda práctica autobiográfica. Desde el mito helénico de Delfos, ese principio irá adquiriendo diferentes formas en cada etapa histórica hasta nuestros días, hasta el descubrimiento del inconsciente freudiano. Como afirma Foucault, "El precepto 'ocuparse de uno mismo' era, para los griegos, uno de los máximos principios de las ciudades, una de las reglas más importantes para la conducta social y personal y para el arte de la vida".[1] En la civilización oriental, la antigüedad de ese principio es todavía más profunda. El conocimiento y exploración del *yo* consta en los yoga sutras y en los libros sagrados de la filosofía hinduista, desde hace más de tres mil años. Según científicos y especialistas de diferentes disciplinas, psicoterapeutas y antropólogos, las técnicas analíticas de la psicología budista y del yoga en relación a la psique humana, anteceden de milenios a la noción freudiana del *yo*.[2]

Más allá de los orígenes y volviendo a nuestro tiempo, vemos también que el enlace central entre lo personal y lo colectivo es, a su vez, propulsor de otros numerosos enlaces que llevan a territorios distantes, uno de los cuales se remite necesariamente a la búsqueda del pasado. Y esta es la otra dimensión que interesa explorar: la que pregunta por la distancia temporal entre la experiencia y su reconstrucción. ¿Pues cómo reconocer y desincrustar los hechos más importantes de la superficie lisa o neutra, áspera o porosa, de ese pasado? ¿Cuáles son las fuentes confiables de la memoria? ¿Con cuáles instrumentos podemos reactivarla? Esta pregunta esencial es recurrente en toda escritura autobiográfica. Una escritura que, si se puede decir así, sufre el mal de la lejanía; la enfermedad de la *saudade*, si queremos acudir a ese vocablo perfecto e intraducible de la lengua portuguesa. Lo que ocurrió, fue, y quedará siempre en estado de pretérito entre sombras. ¿Cuándo viajé a ese lugar? ¿Fui feliz en ese año anotado detrás de un retrato? ¿Dónde estaba cuando murió mi padre? ¿Cuál era el título de ese

[1] Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, p. 50.

[2] *Vid.* Mark Epstein, *Thougths without thinker*. Las referencias al *Yo*, al *Sí mismo* y a la formación de la identidad pueden encontrarse también en los ciento noventa y seis aforismos del yoga sutra compilados por Patañjali durante el siglo II a.C. (*Vid.* Jaganath Carrera, *Inside the yoga sutras*.)

libro que tanto impactó a mi generación? ¿Qué me dice o incita el álbum de familia? Estas fotos y estos recuerdos de viaje: ¿cuánto revelan y cuánto ocultan?

Tal vez una metáfora apropiada para nombrar el proceso al cual se somete este tipo de escritura sea la excavación arqueológica en busca de objetos y signos reveladores, como si se tratara de recolectar y clasificar fragmentos de piezas desenterradas. Aparentemente todo lo sabemos de nosotros mismos, sin embargo, recuperar cada acción realizada, cada escenario vivido, exige una reconstrucción anatómica que nos aleja años luz de nuestra situación de actualidad. Somos como Werner Herzog filmando los dibujos prehistóricos en la cueva de Chauvet.[3] Tanteamos el significado de signos e indicios; y vamos procediendo como sus mismos camarógrafos: caminando sobre plataformas que aíslan del contacto directo con la materia rocosa; lejos de la pulpa viva y salvaje de la experiencia, de acontecimientos y emociones que ya no existen y que debemos reinterpretar. Asombrados, nos hemos desdoblado en el otro que nos mira, infiriendo, imaginando, reconociendo, rectificando, relacionando indicios y contextos de manera inédita. Si la naturaleza de toda escritura es desdoblar y redimensionar todas las facetas del *yo*, la autobiográfica enfatiza doblemente las divisiones y las multiplica para —gran paradoja— alcanzar una imagen de integridad del sujeto; su legítima aspiración de unidad.

Lo que hemos llamado "recursos y atajos" de la escritura autobiográfica, son entonces un modo de nombrar esa búsqueda de enlaces y conectores con el pasado que todo texto autobiográfico desea recuperar. Ese es el tema de investigación y reflexión que proponemos en esta ocasión. Es decir, vamos a preguntarnos por el proceso de reconocimiento de los objetos de la memoria, y de los espacios internos y externos desencadenantes del recuerdo.

[3] Herzog realizó un magnífico documental sobre las pinturas rupestres encontradas en la cueva de Chauvet (Francia), descubierta en 1994. Los científicos que la siguen estudiando le atribuyen una antigüedad de unos 30 000 años. Dada la importancia de semejante descubrimiento y la necesidad de su preservación, todo el equipo de filmación debía desplazarse sobre rieles o especie de plataformas evitando así el contacto, incluso accidental, de las pinturas con cualquier objeto. (*Vid.* Werner Herzog, director. 2011. *La cueva de los sueños olvidados* Francia, *et al.* Werner Herzog Filmproduktion, *et al.*)

Para concentrarnos en ese punto, importa revisar algunas estrategias usadas para recuperar el hilo de la memoria, los hechos marcantes de una vida y los lugares que han dejado huellas indelebles. Son estrategias plurales, de función metonímica y de promemoria, entre los cuales también está el sueño, aspecto sobre el cual nos detendremos más adelante.

En su insuperable tratado sobre la autobiografía, Georges May se refiere a las fuentes de información confiable en la escritura autobiográfica llamándolos "auxiliares de la memoria".[4] Auxiliares y "atajos" tienen variada procedencia y utilidad para configurar el mapa intrincado de una vida (o el rompecabezas que la constituye). Pueden ser cartas, fotos, álbumes familiares, mapas, notas y recuerdos de viaje, tarjetas postales, grabaciones, entre muchos otros. Sin embargo, su efectividad es siempre relativa, ya que no excluyen el efecto deformante, voluntario o involuntario, del recuerdo; no solo porque es imposible saber si este último se basa en una imagen mnemónica original o en una elaboración posterior a ella, sino también porque "sucede a menudo que los documentos adquieren a los ojos del autobiógrafo un valor persuasivo superior al de sus propios recuerdos, lo que no constituye en sí mismo garantía alguna de autenticidad";[5] ni del recuerdo, ni del documento.

Esta búsqueda problemática de huellas registrables es de incumbencia tanto del que escribe un texto o fragmento autobiográfico, como del biógrafo o estudioso de textos y fragmentos ajenos. Se trata del mismo vacío significativo que debe ser llenado tanto para uno como para el otro. De allí el uso de recursos heteróclitos, aunque igualmente persuasivos, como las notas en cuadernos de trabajo, los diarios de guerra, la identificación de objetos particulares vinculados a ciertos episodios, y hasta los informes de campo en la investigación etnográfica, antropológica, médica y científica en general. Todos ellos pueden proporcionar indicios válidos para acceder a la zona más profunda de significación de una vida, especialmente la que

[4] Georges May, *La autobiografía*, p. 92.
[5] *Ibid.*, pp. 92-98.

concierne a la formación intelectual y al posicionamiento ante los dilemas del conocimiento.[6]

Las casas, por ejemplo, han sido consideradas parte de la investigación biográfica y un instrumento que suele utilizarse frecuentemente. La vida de escritores y artistas ha sido explorada mediante el acceso a esos espacios de lo privado y la domesticidad, a veces cristalizados e institucionalizados en museos, a veces entregados al distraído cuidado de autoridades de provincia. Las casas, en cierto modo "hablan" al investigador; sus muebles guardan formas corporales y cada objeto parece apelar a la narración de una historia. Pueden ser casas repletas de libros sobre espiritualidad oriental, como la de Marguerite Yourcenar; o con una estrecha cama de celda monacal, como la de Virginia Woolf; con los instrumentos del dolor de un cuerpo torturado a la vista, como la de Frida Kahlo; con la minúscula mesa donde escribir dos versos en un sobre roto, como la de Emily Dickinson; con altos espejos y floreros exuberantes, calculados a la altura justa para autoconsagración y posteridad, como la de Karen Blixten. Estas casas revelan la vida íntima y sentimental de quienes las habitaron, exponen los valores y características según diferentes culturas, contienen las huellas de los rituales de una cotidianidad y, en todas ellas, parece suspenderse por un instante el poder corrosivo del paso del tiempo.[7]

Pero la puerta de acceso al pasado puede ser algo menos monumental y tangible de una casa, y ser tan inefable y fugitivo como un aroma. Las conmovedoras memorias de Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra* (2015), inicia las primeras páginas con el gesto de abrir un viejo armario, después de la muerte de la madre. Es la ráfaga del olor materno encerrado en las ropas y objetos del armario lo que desencadenará el proceso de la escritura autobiográfica, con la referencia inmediata al olor de las manos sobre la frente del niño durante las fiebres. El armario llevará

[6] *Vid.* los dos volúmenes compilados por Bianca Tarozzi con importantes estudios sobre este tipo de documentos autobiográficos (como las notas de campo de los antropólogos Margaret Mead, Franz Boas y Bronislaw Malinowski), junto a diarios y memorias de escritores europeos, así como también crónicas e "impresiones" de exiliados italianos: *Giornate particolari; Diari*, *memorie e cronache* (2006), y *Diari di guerra e di pace* (2009).

[7] *Vid.* Sandra Petrignani, *La scrittrice abita qui*. Biografías de algunas escritoras canónicas a través de la investigación y descripción detallada de sus casas.

a más aperturas y excavaciones: entre los vestidos, en los bolsillos, en las carteras, donde van apareciendo fotos de parientes, estampitas de santos, papelitos doblados, encajes… La vida de un importante poeta en su madurez se desgrana así retrospectivamente, para reconstruir las memorias de infancia durante la guerra civil española, en la pobreza, la resistencia y la devoción de los afectos. Además de la evocación de la madre y los olores desencadenantes del recuerdo, la presencia de sueños y pesadillas otorga un tono fantasmal a ciertos pasajes del texto, en concordancia con un tiempo de dificultades, muertes y sombras. La exacta reconstrucción de los hechos en toda su limpidez y la ausencia de sentimentalismo se alternan con la constante advertencia sobre la fragilidad de la memoria y el recuerdo agudo de los sueños del niño. Para nuestro objetivo, es importante destacar la reflexión final, donde el mismo poeta evalúa el recorrido cumplido: "Un caso particular es el de los sueños y semisueños. Los que relato son los que han permanecido en mí claros y completos, sin más vaguedades ni pérdidas que las que haya podido declarar en el mismo acto de su escritura. *Los sueños y los semisueños son parte nada secundaria de mi vida*".[8]

Entramos así al territorio del sueño, es decir, a las manifestaciones del inconsciente que constituyen un campo de fuga tanto de la ficción como de la realidad empírica. Otro "atajo" para la escritura autobiográfica, el sueño forma parte del aparato psíquico descubierto por Freud a fines del siglo XIX. Debido a su carácter altamente cifrado y deformante, cuyos mecanismos de desplazamiento, condensación y simbolización escapan a la lógica racional,[9] ha sido considerado muchas veces un vehículo esotérico, un mensajero oracular proveniente de algún espacio divino. Como se sabe, en la literatura religiosa y en las hagiografías abundan sueños y visiones, y son vistas como manifestaciones de la voz de Dios, ya que anuncian, predicen, alertan, o "despiertan" a

[8] Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra*, p. 235.

[9] *Cf.* Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. Otros escritos de Freud sobre el sueño y la ensoñación, se encuentran reunidos en numerosas publicaciones; por ejemplo, en el volumen 14 de las ediciones Penguin Books, *Art and Literature*. Naturalmente, todos los conceptos freudianos, y no solamente el sueño, se encuentran en incesante reformulación y complementación según la evolución de diferentes disciplinas científicas y humanísticas. Para una distinción entre sueño y ensoñación, *vid.* Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*.

un nivel de conciencia mayor. En las grandes narrativas modernas, así como también en la tradición del cuento y la narración oral, el sueño mantiene un sitial igualmente seguro. Él constituye a menudo el desencadenante de una acción, un punto de quiebre, o incluso una expectación latente que planea sobre el cuerpo del relato. Desde un punto de vista estructural, el sueño sería un indicio en segundo grado; o sea, el indicio secreto de todos los indicios visibles, diría Roland Barthes.

En la narrativa de todos los tiempos se encuentran pasajes donde un viajero descansa un momento bajo un árbol, dormita brevemente y tiene un sueño que incidirá después en la continuación de su ruta. O bien, después de una determinada acción, cae la noche, los personajes se disponen a dormir, y entonces, como si se abriera un paréntesis de significación transversal, se dice: "Esa noche de lluvia, la mujer del zapatero tuvo un sueño". E inmediatamente surge un espacio ultraexperiencial que suspende la lógica de la trama para redireccionarla hacia una nueva e inesperada coherencia.

Tal vez sería demasiado extremo considerar los efectos de un sueño, en algunos casos particulares, como resortes capaces de activar una reacción en cadena, mediante círculos expansivos dentro de la realidad empírica, sobre todo las pesadillas; ellas pueden actuar como materia turbia que infecta no sólo la existencia diurna, sino el sentido de una vida, y germen mismo de una poética en su totalidad. En la primera novela de Rosario Castellanos, *Balún-Canán* (1957) —que ha sido considerada fuertemente autobiográfica aunque no se explicite como tal—, el sueño de la adivina profetizando la muerte del hermanito de la protagonista, y la funesta reacción de la madre implorando más bien la muerte de la niña, marcará de culpa y desolación el alma de la pequeña. La poética de la gran escritora mexicana pareciera llevar el peso de semejante escena sombría. Ésta sería la causa personal, íntima y clavada en la infancia del sujeto autobiográfico, luego convertida en causa formal del sujeto lírico. Cual raíz de la fuerza imaginante —el término es de Bachelard—, muchos poemas de *Trayectoria del polvo* (1948) revelan un *yo* que no puede reconocerse ante el espejo, porque ha sido declarado muerto antes de morir. Es la trayectoria de una anagnórisis invertida, en sentido negativo. No se trata desde luego de un transvasar mecánico, o de un bloque de significación monolítica, sino de cierta fidelidad del sistema psíquico a

un momento fundacional en la infancia, y de una imagen reveladora.[10] En este caso, se trata de un sueño premonitor; el sueño de otro, desencadenante de la anulación propia.

Se objetará, y con razón, que es la muerte del niño el hecho real que más bien corona el hundimiento de la familia y de un sistema económico basado en la explotación y la injusticia en su totalidad, y no solamente la obtusa reacción de la madre ante la anunciación del sueño. Pero esto no invalida la evidencia de que existe un tipo de conocimiento alcanzado a través de las imágenes, y la función estrictamente imaginaria de la subjetividad, que no se construye solamente a través de hechos considerados objetivos o de documentos. Punto éste esencial, no solo para la reflexión sobre la literatura y el arte, entendidos como experiencia estética, sino para el proceso de reactivación de la memoria autobiográfica, cuyas estrategias estamos describiendo en esta oportunidad.

En el texto autobiográfico, como vimos en el caso de Gamoneda, el sueño es un recurso determinante para la reconstrucción de la experiencia. Y se puede mencionar otro caso importante en ese mismo sentido: el de la escritora argentina Tununa Mercado, quién hace un amplio uso del sueño para integrarlo al proceso curativo y recuperar la identidad del exiliado. En sus dos volúmenes de contenido autobiográfico pluritemático casi inclasificable, *En estado de memoria* (1990) y *La letra de lo mínimo* (1994), la notación autobiográfica y diarística están muy presentes, y a la vez son voluntariamente reducidas y asimiladas a la reflexión intelectual y analítica, siempre atenta al proceso de la memoria perturbada. Encontramos allí incorporados diferentes tipos de escritura autobiográfica: un diario de viajes (México, Buenos Aires, Boston, Nueva York), recuerdos de charlas con personajes reales —casi siempre escritores—, visitas a museos, y referencias al tratamiento psicoanalítico, entre otros. La hibridez genérica y discursiva de los fragmentos propicia así el registro de los eventos con exactitud de cronista… de la propia vida. Los sueños registrados ocupan un espacio considerable. Se trata principalmente de pesadillas: casas desde las cuales es imposible

[10] Sobre la actividad de simbolización durante las fases de la creación literaria, *vid.* Isabel Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, "La creatividad del escritor", pp. 135-160.

salir; estados de mudez que aterrorizan e impiden hablar; visiones de identidad situadas en la niñez, sobre todo el primer día de escuela. Un tipo particular de sueño es el que ella denomina, "sueños de escritura", los cuales evocan el acto de escribir o de seguir leyendo el libro leído en la vigilia, anclados a la conciencia vigilante del sujeto creador. Los sueños registrados cumplen aquí diferentes funciones. Por una parte, constituyen instrumentos terapéuticos para continuar el proceso analítico fuera de las sesiones de terapia; y por la otra facilitan la reconexión con el pasado quebrado por el trauma de la represión y el exilio durante la dictadura militar en Argentina. Ninguna de estas funciones, sin embargo, es mayor que la que cumplen los sueños de escritura. Para la autora, la escritura es el modo mismo de manifestarse la memoria, en cuya antesala emerge el sueño. El sueño —afirma— "a veces sale del vértice más distante y a medida que asciende va lamiendo la realidad, recogiendo con su lengua nocturna la sustancia de la vigilia, hasta confundirse con ella".[11]

Nos preguntamos por qué textos tan abiertamente autobiográficos rehúyen presentarse como tales. La ausencia de éste término podría indicar que hay algo más o algo menos entre líneas, y que el "pacto autobiográfico" tiene muchas vertientes, más allá de ser una convención teórica. Que la identidad no se agota en el nombre propio. Que no se sabe bien quién habla y cuántas voces hablan en un sujeto descentrado por el trauma del exilio, la prisión o la tortura. Que el proceso de la escritura autobiográfica en fin, es más intrincado que la descripción del género. Que la escritura —sobre todo eso— es un "camino personal" primeramente, un fuego generador, una alquimia de invención pura. "La materia del deseo [dice Tununa Mercado] se regenera a medida que se escribe".[12]

Para concluir este breve panorama sobre la utilización del sueño en la escritura autobiográfica, voy a referirme a un último caso, el de la pintora colombiana Cristina Pavia y a su autobiografía, *Nací en 1941*, publicada simultáneamente en español y en italiano en el 2013. La importancia y originalidad de este texto impacta por diferentes razones, desde la belleza

[11] Tununa Mercado, *La letra de lo mínimo*, p. 35.
[12] *Ibid.*, p. 28.

y el cuidado de la edición con sus imágenes pictóricas, hasta la rigurosa coherencia expositiva al entrelazar vida y arte. El tono y el contenido remiten a la rica tradición de escritos autobiográficos de artistas, concentrados en la ejecución y discusión de la obra, cual órgano inseparable del "cuerpo" físico y prueba existencial misma del sujeto creador. Pienso, por ejemplo, en las cartas de Van Gogh o en las de Kandinsky, textos a los cuales se enlaza esta autobiografía que merece sin duda un estudio más profundo. Dado el tema específico que nos limita, vamos a concentrarnos en el uso específico del sueño, que en este caso actúa como un instrumento reversible, y en cierto modo circular, ya que dinamiza la construcción tanto de la autobiografía de la artista como de su misma obra pictórica.

Escueta de acontecimientos detallados y personajes específicos, salvo el origen en el altiplano andino, algunos viajes y las etapas de su formación como artista plástica, la "vida" relatada por Cristina Pavia es la de una evolución espiritual y el conocimiento a través del trabajo artístico. La dimensión onírica, sugerida en las formas y disposición fluyentes del espacio y el color, adquiere en esta autobiografía la coherencia de una búsqueda de libertad y trascendencia; búsqueda que no rehúye la práctica autocrítica, la reflexión sobre los roles impuestos, los límites de la técnica, la autoevaluación rigurosa, y numerosos otros aspectos de tipo filosófico e intelectual. Es significativo el sueño recurrente de la página 72, donde la joven artista se dirige a la Academia de Arte mientras le dice a alguien que quiere mostrarle algo. La autora interpreta ese sueño como "indicador de un *percurso*",[13] o recorrido a lo largo de lo que ella llama el hilo plateado de la vida. Y la interpretación es atinada puesto que la recurrencia del mismo sueño se interrumpe después de realizar la primera muestra personal en una Galería. Los paisajes de la planicie toscana son también recorridos y soñados una y otra vez, hasta su incorporación en telas y dibujos. El sueño, la ensoñación y la productividad en la realidad se conectan y desembocan en el trabajo artístico. En el capítulo titulado "Arte y espiritualidad" la autora incluye un poema del sueño extendido y metaforizado en viaje astral: "Mi sueño es soñar / que sueño mi

[13] Cristina Pavia, *Nací en 1941*, p. 73.



Percorsi del sogno e della memoria 988 olio. 100 × 70 cm.

consciencia / espaciando en los cielos más amplios / en los campos más fluidos. Sin palabras".[14]

En esta indagación de vida y de trascendencia, los sueños relatados quedan incorporados y traducidos en formas, ritmos, colores. Son el tema de un amplio recorrido pictórico.[15]

Una serie de micro sueños conectados con el tema del viaje y el bagaje que se lleva a la estación, desemboca en el motivo figurativo del fardo, que la artista llevará a la tela varias veces.

Este objeto simbólico proveniente del sueño será acosado de distintas formas, recolocado en series paralelas o sugerido con líneas abstractas, en color o en blanco y negro, cumpliendo un proceso de investigación y reflexión que durará largos años.

Como se sabe, la riqueza metafórica del fardo alcanza campos semánticos diversos que implican las experiencias que "cargamos" y sus múltiples

[14] *Ibid.*, p.180.

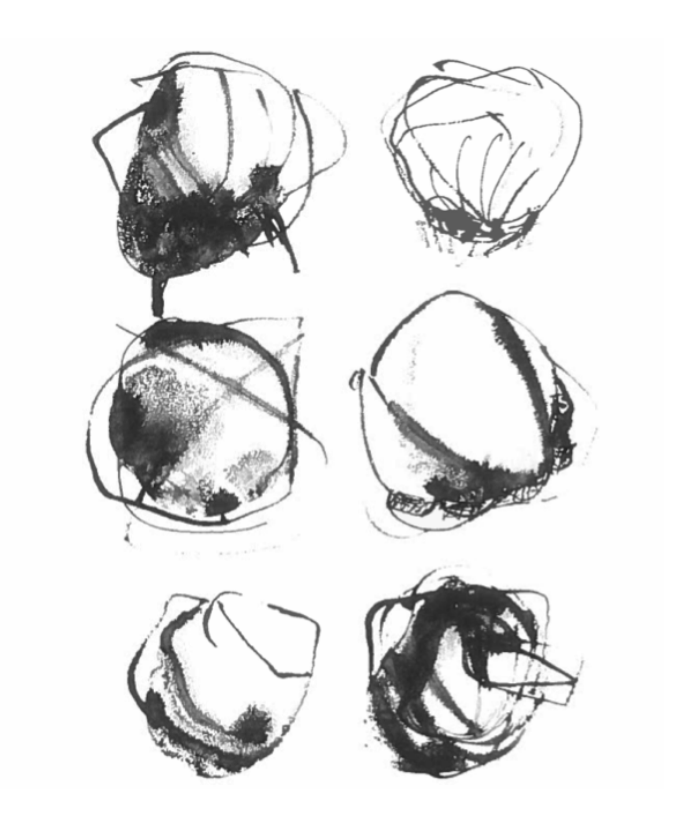
[15] Todas las imágenes son tomadas de la autobiografía de Cristina Pavia, *Nací en 1941*. Agradecemos la autorización expresa de la autora para su reproducción.



“Fardo”, carboncillo sobre papel, 2003, p. 62.

connotaciones, tales como el fardo del peregrino, el bagaje, la maleta, el viaje, el fardo funerario, el camino, la edad, el atado, entre muchos otros afines. En última instancia, el fardo, con las cuerdas que mantienen unido su contenido sin cerrarlo, es una imagen activa de la misma autobiografía que recubre y abriga en sí las experiencias vividas. Por otra parte, la urgencia o insistencia con las cuales se muestra la exploración de dicho contenido a lo largo del tiempo, abriga en sí una promesa de claridad, de resolución comprensiva del sentido de la vida, lo cual la misma artista evidencia en el título de algunos de sus “fardos”.

Llega así la urgencia de cristalizar el símbolo, por lo cual la artista pasa a construir fardos reales que le sirvan de modelo, usando tela y cuerdas para envolver objetos, incluso tierra para darle peso y consistencia.

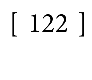


“Fardos”, tinta china sobre papel, 1994, pp. 22-23.

Se invierte así la dirección del complejo metafórico: del inconsciente a la representación en la tela; de allí a la creación tangible, y de vuelta a la tela, devolviendo al territorio del arte lo que había sido preanunciado en el sueño.

Para narrar su autobiografía, Cristina Pavia se sirve del sueño y de su puesta en marcha en posición de símbolo, para luego objetivarlo, hacerlo real, y finalmente devolverlo a la dimensión del imaginario en la pintura. Ese ha sido el mejor “atajo” para reconstruir el hilo plateado de una vida. En este sentido, el proceso de transformación del sueño en arte, y del arte en sueño es lo que constituye la “trama” de esta autobiografía.

Una última observación sobre este recorrido, pues cabe subrayar el hecho de que la discusión sobre las obras mencionadas no agota su compleja significación. Nuestro recorte de lectura se limita a la selección de un aspecto parcial que permite comprender algunos recursos concretos del



“Aprendiendo la luz”, tinta china y acuarela sobre papel, 1994, pp. 28-29.



Fardo real construido por la autora (foto de Margara Russotto tomada en el verano 2016, en la casa de la artista).

texto autobiográfico. Iluminar dichos recursos, de ningún modo implica elevar esta revisión parcial a una valoración completa. También es de mencionar la naturaleza específica de los textos autobiográficos intencionalmente elegidos, pues tanto en el caso de Antonio Gamoneda, como de Tununa Mercado y de Cristina Pavia, se trata de construcciones estéticas de la subjetividad, donde el símbolo es en sí mismo una realidad y un código interpretativo; la cristalización de un comportamiento compositivo que toma cuerpo en escritura en Gamoneda y Mercado; y en color y forma en Pavia.

De allí la importancia del sueño como indicador secreto y silencioso de un recorrido interior, que tal vez convenga seguir explorando en el futuro.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*. México, FCE, 1978. 298 pp.

BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*. Bogotá / México, FCE, 1993. 321 pp.

CARRERA, Jaganath, *Inside the yoga sutras. A comprehensive sourcebook for the study and practice of Patanjali´s yoga sutras*. Virginia, EE. UU., Integral Yoga Publications, 2015. 417 pp.

EPSTEIN, Mark, *Thoughts without thinker. Psychotherapy from a Buddhist Perspective*. New York, Harper Collins Public., 1995. 272 pp.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991. 152 pp.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Madrid, Ediciones Akal, 2013. 656 pp.

FREUD, Sigmund, *Sigmund Freud. 14. Art and Literature*. London, Penguin Books, 1990. 512 pp.

GAMONEDA, Antonio, *Un armario lleno de sombra*. Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2009. 238 pp.

HERZOG, Werner, *La Cueva de los sueños olvidados*. [Película] Reino Unido, 2011.

MAY, Georges, *La autobiografía*. Trad. de Danubio Torres Fierro. México, FCE, 1982. 283 pp.

MERCADO, Tununa, *La letra de lo mínimo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994. 126 pp.

PARAÍSO, Isabel, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994. 268 pp.

PAVIA, Cristina, *Nací en 1941*. Siena, Italia, Laris Editrice, 2013. 318 pp.

PETRIGNANI, Sandra, *La scrittrice abita qui*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 2002. 224 pp.

TAROZZI, Bianca, *Diari di guerra e di pace*. Verona, Ombre corte, 2009. 329 pp.

TAROZZI, Bianca, ed., *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*. Verona, Ombre corte, 2006. 375 pp.

CAPÍTULO II:
Exploraciones del *yo*

Construcción estética de la subjetividad en *Rosas caídas* (1864) de Manuel M. Flores (1840-1885)

Miguel Ángel Olvera Maciel
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

La dicha de la vida es una rosa
Que se seca también y se marchita;
Deshojóse la flor… quedó el aroma
Dulce memoria de mi amor bendita.

Manuel M. Flores

El presente trabajo propone un análisis estético de los constituyentes discursivos empleados por el escritor mexicano Manuel María Flores en su obra autobiográfica *Rosas caídas*, con los que formula el paradigma de su subjetividad. Plantearé, por lo tanto, una revisión crítica enfocada en la construcción de espacios idílicos como símbolos del mundo natural y el tratamiento del ideal femenino, para acentuar la importancia del discurso esteticista como fundamento de la subjetividad del autor, así como para dar cuenta del contraste derivado de la dicotomía entre la intimidad representada en los amores de carácter campestre, y la construcción de un sujeto público en las relaciones que tienen lugar en espacios urbanos.

Mediante este estudio, pretendo advertir acerca de una primicia en torno al discurso autobiográfico del texto en cuestión. La autorrepresentación de la subjetividad de Flores echará mano de una serie de estrategias que adquirirán su valor más trascendente gracias a los recursos líricos y retóricos que dan cuenta de un individuo, el cual, sin necesidad de ofrecer un testimonio fidedigno del mundo que le rodea, establece su personalidad como amante y literato, es decir, como poeta plenamente incorporado a su responsabilidad espiritual: el desgarramiento romántico y el uso de la voz lírica como la mejor posibilidad de expresión del *yo*.

Comprender el texto de Flores como constituyente del horizonte de los textos autobiográficos mexicanos implica reconocer ciertos hilos conductores de *Rosas caídas* que le darán la cualidad de discurso autorreferencial. Es bien sabido que, para 1956, Georges Gusdorf haría hincapié en la relación inquebrantable que la autobiografía como género establece con la construcción narrativa de la subjetividad, correspondencia que resultará más fructífera para el ámbito de la crítica que el acento exclusivo en la correlación entre este género y el relato histórico verificable.

Para Gusdorf,[1] los elementos que constituyen la personalidad del autor, recreados en el texto como reconstrucción de la subjetividad, es decir, intrínsecos a su percepción y su pensamiento particular, tendrán un peso más significativo a nivel textual que aquellos recursos históricos externos. En suma, explica Gusdorf, es esta reconstrucción individual del sujeto por sí mismo, con base en la remembranza de su vida, la que se convertirá en el eje del discurso autobiográfico, sin necesidad de constituirse como recuento empírico de datos y sucesos. De esta forma, el teórico francés explica que:

> La autobiografía es un momento de la vida que se narra; se esfuerza en entresacar el sentido de esa vida, pero ella es solamente un sentido en esa vida. Una parte del todo pretende reflejar el conjunto, pero ella añade algo a ese conjunto del cual constituye un momento. Ciertos cuadros de interior, holandeses o flamencos, muestran en una pared un pequeño espejo en el que el cuadro se repite una segunda vez; la imagen en el espejo no se limita a doblar la escena, sino que añade una dimensión nueva, una perspectiva en fuga. De manera similar, la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta.[2]

En este sentido, Flores reconstruye su vida en forma de narración con un acento exclusivo en sus relaciones románticas. Sin embargo, podremos

[1] Georges, Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, pp. 9-17.

[2] *Ibid.*, p. 15.

constatar que, junto a la metodología del autor mexicano, que opta por el lenguaje lírico y el discurso estético para dar cuenta de su individualidad, *Rosas caídas* establece una identificación entre autor, narrador y protagonista. Dicha equivalencia tripartita, cimentada posteriormente en el campo teórico por Philippe Lejeune,[3] otorga coherencia discursiva al texto de Flores con base en el enfoque en la historia de su personalidad. En efecto, Lejeune define a la autobiografía como un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad."[4]

No obstante, los avatares particulares en *Rosas caídas*, si bien tomarán como punto de partida la forma prosística del lenguaje para hilvanar su discurso, establecerán su valor fundamental en la escritura lírica. El carácter personal que encontraremos en este texto, esbozado como concepto teórico firme en las ideas de Gusdorf y el propio Lejeune, es igualmente señalado por Grace Ezell Weeks, quien apunta que:

> *Rosas caídas* no es de gran ayuda para revelar datos históricos, ni siquiera acerca de Flores mismo. Más bien esclarece el estado emocional y espiritual del poeta durante más de quince años desde su tierna juventud en San Andrés Chalchicomula (cuando tenía 13 o 14 años de edad), hasta su estancia en México, D.F., como Senador en 1870. Casi no le importaban las condiciones externas; sólo aquí y allá surgen algunas notas que reflejan las circunstancias palpitantes del país. Pasa por alto que fue hecho prisionero y confinado en el castillo de Perote durante la lucha entre el Imperio y la República; el haber sido reo sirve solamente como punto de referencia para fijar la fecha de varios amoríos y del nacimiento de su hijo natural, Manuel Alfredo. Tampoco se hace hincapié en su vida de hombre político, como Senador en Puebla y Diputado al Congreso de la Unión.[5]

[3] Philippe, Lejeune, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *op. cit.*, pp. 47-61.

[4] *Ibid.*, p. 48.

[5] Grace Ezell Weeks, *Manuel María Flores. El artista y el hombre*, pp. 21-22. El texto completo integra, mediante una visión crítica, el valor estético y literario en general que Flores formuló a lo largo de su obra, mismo que dará cuenta de un artista entregado, desde un frente intimista y personal, al paradigma cultural del romanticismo mexicano. En suma, los apuntes que ofrece la autora a partir de su lectura de *Rosas caídas*, no sin seguir al precedente inmediato que significa la labor de Margarita Quijano, ya establecen un paradigma de los

Se puede constatar fácilmente, a lo largo de la lectura de *Rosas caídas*, que no asistimos al relato constitutivo de un sujeto público, sino a la más arraigada y apasionada intimidad. Finalmente, Ezell Weeks apunta que, "este libro, pues, no es más que románticamente autobiográfico, pero es de gran valor para hacernos comprender mucho más a fondo la producción lírica de Manuel Flores durante ese período".[6]

De igual manera, se hace presente en este texto un ánimo de definición identitaria que se resolverá mediante la construcción de la subjetividad, motivo del que habla Sylvia Molloy al estudiar la autobiografía y su desarrollo en el ámbito hispanoamericano. Sin embargo, la cimentación que Flores hace de su personalidad, a diferencia de las ideas que plantea Molloy de manera integral, no tiene por objeto establecer la narración de su vida como única posibilidad de reconocimiento subjetivo, sino dar cuenta de una sensibilidad congruente con el recuerdo de la propia experiencia vital, gracias a los constituyentes estéticos en la historia de su identidad personal.[7]

Desde la lectura que ofrece Margarita Quijano, primera editora de *Rosas caídas*, podremos reconocer el cumplimiento del pacto de lectura establecido en torno a la referencialidad que en el texto se ofrece sobre la personalidad del autor en una situación específica —sistema que Lejeune igualmente formalizaría en su estudio—, como lo son sus relaciones amorosas en contextos determinados. Explica Quijano, en su introducción a la obra de Flores que, "la prosa es característica de la época y del estilo de Manuel M. Flores: rebosante, brillante, imaginativa, llena de riqueza verbal y de calor vital, mantenida por una constancia lírica que recuerda los mejores momentos del gran versificador que fue Flores."[8] En suma, los estudios que realizó Quijano al momento de editar la obra de Flores nos ayudan a contextualizar su estilo en un contexto propio al romanticismo mexicano, al

---

rasgos estéticos que conforman la personalidad del escritor. A pesar de que los criterios de Ezell Weeks difieren en detalles específicos de los que presento en esta exposición, comparto su metodología fundamentada en analizar la personalidad de Flores como una entidad tripartita en el nivel estético del texto.

[6] *Ibid.*, p. 22.

[7] *Vid.* Sylvia Molloy, "Introducción", en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, pp. 11-22.

[8] Margarita Quijano, "Introducción", en Manuel M. Flores, *Rosas caídas*, p. 6.

mismo tiempo que establece puentes determinantes para entender las particularidades líricas de su escritura autorreferencial. Es decir, el trabajo de nuestro autor no se mantuvo al margen de sus contemporáneos, pero no puede encasillarse en la tradición del romanticismo como programa que se encargó de construir una identidad nacional por medio de la cultura, dado que la poética implícita en sus textos reviste con elementos orientados a la intimidad, la expresión de los sentimientos, y la pasión del amor, a los ideales en los que Flores se cultivó. La propia Quijano establece, con respecto al papel del romanticismo en la obra de este escritor, que:

> El tema más importante y al cual pueden subordinarse todos los demás; en el que aparece la suprema preferencia del poeta, es la mujer. Son para ella sus más sentidos poemas de amor —filial, espiritual o sensual—, de amistad y de dolor. Enamorado o triste, ardiente o despechado, su inspiración gira siempre alrededor de su madre, su amiga, o su amada. Y si lo que canta es la Patria, el Arte o las Ciencias, y lo que describe es la Naturaleza, sus imágenes no por eso dejan el campo del amor, se revisten de una forma femenina indispensable para hacer brotar su inspiración.[9]

En términos editoriales, Quijano resalta la uniformidad tipográfica del manuscrito y la casi nulidad de correcciones en el mismo al momento de presentar su edición, recurso que da cuenta del carácter orgánico que posee la obra de Flores, pensada bajo un criterio narrativo unificador. Si bien a lo largo del texto habrá constantes marcas temporales que generarán ambigüedad en su lectura, éstas nunca pondrán en entredicho la veracidad con que el escritor habla de los rasgos íntimos en torno a su personalidad.

[9] M. Quijano, *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*, p. 47. La reflexión que formula la autora en torno a la poética de Flores establece lazos muy oportunos y coherentes con los apuntes iniciales de su propio estudio, referente a la situación del romanticismo en México como corriente estética y movimiento histórico y social. De esta forma, sin abandonar el énfasis en el valor íntimo en la obra del autor, es posible contextualizar su vida y su producción literaria en el marco del programa sociopolítico y cultural que significó el romanticismo mexicano. (*Cf.* José Luis, Martínez, "Prólogo", en Alí Chumacero, Sel., *Poesía romántica*, pp. v-xx.)

Podemos destacar tres recursos discursivos imprescindibles en la construcción que Flores hace de su personalidad en *Rosas caídas*. Estos elementos mantienen la tónica hiperbólica y lírica constante en la obra, al mismo tiempo que refuerzan el carácter de referencialidad en la relación autor-narrador-protagonista, con el lector que asiste al develamiento de una intimidad vivida en el más desgarrador romanticismo. El primero de ellos abre el texto, al mismo tiempo que ofrece coherencia a las implicaciones exigidas por el carácter autobiográfico de su narración. Éste consiste en la dedicatoria que el autor hace de su obra al escritor y político jalisciense Juan Bautista Híjar y Haro. En este preámbulo, más allá del diálogo en ausencia que se establece entre Flores y su destinatario, podemos constatar la justificación de la vida cuyo destino ha recaído en la tragedia, lo cual representa un fracaso a nivel ético, al mismo tiempo que significa una realización exitosa del ser artístico romántico.

Motivado por el medio que le rodea, que es la naturaleza dotada de melancolía, y gracias a la descripción del ocaso y la soledad del momento, Flores establece el argumento de su obra mediante la metáfora esencial que equipara a las mujeres que otorgaron un sentido amoroso a su vida, con las rosas que en su recorrido ha profanado, y las cuales han caído en desgracia tras el paso desbocado de su andar. Esta transgresión al ambiente idílico representa un lugar común que le sirve al autor para dar cuenta de la veracidad con la que contará los hechos a su amigo íntimo, como explica de esta manera:

> Desde la cumbre de los veinticuatro años, sumergí mi pensamiento en esa senda ya caminada de la vida que se llama el pasado.
>
> Paseé mi corazón por el lejano horizonte de sus recuerdos.
>
> Y entre las hojas sombrías encontré los instantes de luz, las memorias gratas al alma, como sobre la tierra oscura, al caer la tarde, esparcidas de trecho en trecho las rosas blancas o rojas.
>
> Y me incliné a mi pasado, y recogí con cariño los recuerdos gratos al alma.
>
> Y a ti, Juan, que eres mi hermano de corazón, que comprendes cómo y por qué se escriben estas puerilidades de hombre, a ti ofrezco las *Rosas caídas*, los deshojados recuerdos de mis amores… acaso conserven todavía

algo del perfume de la juventud, de la fragancia primaveral de la senda en que nacieron.[10]

En su dedicatoria, Flores explicita el estilo de su discurso como un espacio propicio para la exaltación de sus sentimientos y la reivindicación de sus pasiones y sus amores mediante el recuerdo. Esta ponderación sentimental que el autor establece, en calidad de fundamento de su subjetividad, permite a su receptor sellar la relación contractual de lectura, en la que las posibles incongruencias narrativas pasan a formar parte de la condición, ya conocida por el emisor del discurso y por su destinatario, natural del arrebato romántico en la personalidad.

Por lo tanto, los datos que en la teoría autobiográfica moderna podemos considerar como "verídicos" o "referenciables", tendrán asegurada su presencia en el texto. Sin embargo, su valor en el mismo quedará asentado como una cuestión instrumental, ya que el eje del discurso, lo que otorga un carácter de auténtica veracidad en el pacto formulado, se enfocará en los recursos estéticos de corte emocional, constituyentes centrales del individuo Flores que cuenta su vida. Así pues, el autor explica estas condiciones a su lector en los siguientes términos:

Te dije que me hallarías ilógico… dije mal. Me hallarás consecuente conmigo mismo, pues ya he dicho que mi corazón es como un instrumento hueco y sonoro, en el que el aire de una fantasía produce un poco de ruido, triste o alegre, según el caprichoso tema de esa fantasía. Y aquí he escrito según he sentido, conforme a la situación del momento en que mi corazón se ha encontrado. Cuanto voy a decir es la verdad: mi alma será ingenua y mi palabra sincera, por más efímeras y contradictorias que a veces parezcan mis impresiones.[11]

La confesión de Flores ubica en Híjar y Haro un lector cooperativo en términos de la praxis comunicativa, aunque los valores estéticos que emplea para reforzar el estilo de su narración y de sus reflexiones, encontrarán un carácter universal y un sustento imprescindible en la escritura de sus

[10] M. M. Flores, *Rosas caídas*, p. 11.
[11] *Ibid.*, p. 15.

poemas, el enaltecimiento de sus amores y la calidad verídica que atribuye a su discurso, misma que no se verá en ninguna forma contradicha por la retórica impresa en el mismo. De esta manera, concluye su dedicatoria tras afirmar que la intimidad tratada en su narración va de la mano con la verdad de los hechos. Constituye así un paradigma de la subjetividad que descansa en la descripción del *yo* interior, o, en sus palabras, "las páginas íntimas no son más que el reflejo del hombre interior, y el hombre interior, el *yo* invisible, es lo que más inexorablemente modifica y cambia entre sus dedos de hierro ese otro invisible que preside cada existencia y que se llama el Destino".[12]

El segundo elemento básico en la construcción estética de la personalidad que Flores establece en su narración consiste en la idealización de la naturaleza y sus espacios como lugares propicios para la ensoñación y la iniciación del espíritu en materia de lo romántico. En efecto, sus ensueños de niño son revestidos por la belleza impoluta del paisaje que el autor equipara con la pureza del alma infantil, en trance de amar por vez primera. Su ilusión inicial, la niña a quien él llama "Estrella", es descrita únicamente en función de estos espacios idílicos, cuya belleza resulta, con el paso del tiempo, fantástica y pasajera para desgracia del futuro amante, en la que descansa el carácter metafórico de la fugacidad que Estrella tuvo en su vida. Sin embargo, el recuerdo permanece en la memoria del autor, quien encuentra en él no sólo el ámbito donde tuvo lugar el rito de iniciación en el amor, imprescindible en la constitución de su personalidad, sino también el recuerdo de un pasado paradisiaco que comenzó a forjar la identidad apasionada de quien escribe. Flores relata así su inocente romance mediante una ambientación casi sacralizadora, misma que dará pie al establecimiento de lugares comunes en la estética de toda su obra, tales como el juego de luces al anochecer, o la naturaleza quebrada de las flores cortadas:

> El aliento de flores de la tarde perfumaba el aire.
>
> Los grandes follajes, envueltos ya en la media sombra, se estremecían con el aleteo incesante y el concierto loco de las aves; y allá a lo lejos, el sol poniente tendía su último rayo como una gasa de oro sobre las cúpulas del bosque.

[12] *Idem.*

> Estrella y yo andábamos a la ventura. Ya no cortaba flores. No nos hablábamos, no nos veíamos: caminábamos sencillamente cogidos de la mano, bajo los grandes árboles.
>
> Aquel dulce ser angélico estaba tan en armonía con aquella tarde, con aquel cielo, con las nubes serenas del azul, con la música errante de las brisas, con el himno perenne de las aves, y sobre todo, con las flores, que parecía ser el alma poética y transfigurada de la primavera vagando a la sombra de las arboledas.[13]

La conclusión de este episodio determina una ruptura drástica en la vida de Flores, ya que significa el final de su infancia y el inicio de la preparación para la etapa adulta de su andar romántico. La narración de los sentimientos del entonces párvulo protagonista confinará al recuerdo idílico y sacralizado de la naturaleza esta inocencia del primer amor. En suma, la importancia que adquiere el episodio para la continuación del discurso será mayúscula, dado que establece un punto de partida para la construcción de la sensibilidad que caracteriza a la subjetividad del autor. Tales recursos son evidentes en la conclusión de esta breve historia:

> Aquella niña angélica a quien nunca tal vez volveré a ver en este mundo, no era una mujer, no era mi amada… era mi *Ilusión*.
>
> Ella hizo visible para mí por un instante, en el azul constelado de la noche, la ardiente aparición de la virgen del amor con su frente de luz, con su aureola de estrellas, flotando al alba voluptuosa del trópico su nívea vestidura, y derramando en mi cabeza delirante, con sus besos de fuego y castidad, los inefables sueños de la dicha…
>
> Y aún ahora, cuando pienso en esta niña misteriosa y querida a quien he llamado Estrella, mi corazón se estremece, se conmueve; levántase en él como una melodía que suspira su nombre, y mis ojos distraídos se pierden en el espacio como si la buscasen por el cielo…[14]

El tercer recurso que Flores utiliza para dar cuenta de la historia de su personalidad forma una contraposición con la idealización de los espacios

[13] *Ibid.*, p. 22.
[14] *Ibid.*, p. 24.

naturales y la pureza de los romances que tuvieron lugar en ellos. Sus años de juventud y sus estudios en la Ciudad de México le serán temas propicios no sólo para la representación de su tragedia en términos morales, sino también para establecer el contraste que significa en su vida la pérdida de la infancia, sustentada en la tradición del espacio provinciano mexicano, con la iniciación de la edad juvenil y adulta en un espacio que resulta, en un principio, avasallante a su sensibilidad.

Por lo tanto, se cimentará una dicotomía entre la tradición del pasado idealizado y la seducción de la vida citadina, espacio en donde tendrá lugar el desarrollo pleno del andar pasional de Flores. La pérdida de valores morales complementará el paso trágico del protagonista, quien ve deshecha su aspiración espiritual al amor trascendente. Desde su iniciación sexual en el confinamiento prostibulario y las correrías nocturnas, hasta los primeros pasos en los incipientes círculos intelectuales y políticos, aunados a la vida estudiantil, cargada de miseria y debacles emocionales, el autor proporciona una descripción de los espacios cotidianos en su vida, cuyas fronteras se desdibujan gracias a la inmersión en el enamoramiento llevado al hastío. Sin necesidad de dar cuenta de fechas o acontecimientos con especificidad, la sensualidad y el erotismo con los que Flores viste a su discurso autobiográfico, de manera paulatina se encontrarán inevitablemente aunados al triunfo del espíritu por encima de la desgracia que representa la estancia en la ciudad:

> Méjico… en tus calles suntuosas he vagado como un mendigo: ante tus palacios he sentido el frío y la desnudez de la miseria. Desde el solitario rincón de una bodega, debido a la caridad, he escuchado el rumor de tu perpetua fiesta: con la frente sombría y la palidez del hambre en las mejillas he asistido al espectáculo de tu lujo y opulencia. Ante tu mundo indiferente y espléndido he sentido mi espíritu desbordarse de angustia, y he devorado mis lágrimas al ruido de tus alegrías…
>
> Y sin embargo, Méjico, ¡yo te amo!…
>
> Porque en tu seno he amado con todo mi amor, porque tu nombre trae a mi memoria los nombres más queridos de mi alma; porque eres el hogar de mis recuerdos; porque fuiste el nido de mis ensueños; y porque si has tenido para mí horas de intensa amargura, también has tenido esos instantes

hermosos y benditos, que son como las flores de mi primavera que forman la corona inefable de recuerdos que ciño al corazón…[15]

Episodios como el titulado "Miseria" desarrollan la estética propia de sus narraciones en el espacio de la ciudad. Los constituyentes líricos de estos fragmentos apuntan al sufrimiento del sujeto, al mismo tiempo que la reiteración de aquéllos fortalece la faceta oscura en la historia de la personalidad de Flores. En suma, resulta interesante constatar que, con el fin de otorgar un sentido trágico que llevará al protagonista al límite de su sufrimiento material, la voz narrativa cambia su registro temporal, de forma abrupta, para dejar el pretérito imperfecto que maneja con regularidad en el texto, y situarse en el presente de la enunciación. Este recurso le permitirá al autor establecer un contexto espacial y temporal propicio a la degradación de sus principios morales, los cuales son devorados por la carencia propia de la vida en la ciudad.

Así pues, a una situación como ésta, en la que la desgracia inunda por completo la vida del escritor, seguirá una estrategia discursiva enfocada hacia causar en el receptor el mayor efecto posible de conmiseración. El hambre, el abandono y la increpación espiritual a Dios, instancia omnisciente y omnipotente que dispone sobre el individuo, se constituirán en los elementos que den cuenta de este trasfondo estético, como podemos apreciar en el siguiente fragmento:

He pasado cuatro días sin comer.

No he tenido más alimento, literalmente hablando, que un *pedazo* de pan, el que no sirve más que para despertar y enfurecer el hambre.

Ahora ya no tengo hambre.

Pero es doloroso el vacío de mi estómago. Me duele la cabeza, las sienes laten con violencia, tengo la frente abrasada, la mirada se extravía, tengo vértigos y vacilo al andar.

Además, estoy enfermo. La enfermedad y el hambre acabarán pronto su obra.

Qué triste es pensar: "Mañana, lo mismo que ahora, lo mismo que ayer y antier, no tendré qué comer."

[15] *Ibid.*, p. 65.

¿Me dejaré morir? ¿Morir de hambre?… Esto es cobarde e indigno de mí que soy hombre y que soy joven…

Pero verdaderamente no sé qué hacer.

No puedo encontrar trabajo.

No debo pedir ya más a mis buenos amigos… Sería abusar de su generosidad. Mis otros amigos… ¿Son acaso amigos? Estoy cansado de sus negativas…

¡Señor! Tú lo sabes, tú el único que ves mis dolores en la desolación de mi alma, y las negras horas de mis solitarios días; tú lo sabes, yo no me exaspero, no maldigo… quiero resignarme… Pero ¡tengo hambre!… ¡Tengo hambre… y no hay para mí un pedazo de pan!…[16]

El hambre y la pobreza pasarán a ser las constantes que hilvanen el discurso de su vida en México, lejos de su poblado natal, lejos de sus recuerdos de infancia y en un ámbito que seduce al individuo y lo llama a renunciar incluso a sus necesidades elementales para alimentar sus vicios. En el caso de nuestro autor, éstos consistirán en las correrías nocturnas y la reiteración de amores pasionales hasta alcanzar el hastío. Basta revisar el relato de su relación con Mercedes, a quien Flores comienza a frecuentar en los espacios sociales característicos de la ciudad, tales como las fiestas y las reuniones con los amigos. La tragedia de su romance con esta señorita, cuya belleza cobrará fuerza gracias a la coquetería, los celos y el erotismo, se derivará del tedio en el que deviene la pasión que dio fruto a este amor.

Presenciamos entonces una ruptura en el ámbito moral, la cual será constante en la vida del autor, inmerso en la seductora vida nocturna de la urbe. La estética de esta narratividad diametralmente contrapuesta a la que da inicio a *Rosas caídas* se encuentra contenida, en esencia, en la descripción de su romance con Mercedes:

"Vivir es amar y amar es gozar. Mi Dios es el placer".

Tal era la divisa de mi hermosa querida, y a tal programa arreglamos nuestra vida desde el primer día.

Mercedes había nacido para ser la pálida reina de las orgías. En su belleza de vestal se encerraba la naturaleza de una bacante.

[16] *Ibid.*, pp. 122-123.

> Aquel amor fue una catarata de besos. Un ardiente sueño de voluptuosidad perenne. Mi vida era una embriaguez, la embriaguez devorante del placer.[17]

A pesar de que las características de pasión desbordada que fundamentan el relato de estas relaciones citadinas llegan a reiterarse en numerosos episodios con diferentes amantes, el idilio carnal entre Manuel y Mercedes establecerá la narrativa particular a esta etapa de la vida del autor, en la que son confrontadas sus carencias materiales y anímicas con sus deseos encendidos por la seductora cotidianeidad de la ciudad, al mismo tiempo que el hastío romántico es llevado al límite.

Irónicamente, estas condiciones caóticas permitirán comprender la subjetividad aquí tratada como la construcción de una sensibilidad poética específica. De esta manera, las escenas en las que la relación es llevada a sus más dramáticos momentos, el trasfondo del interés literario del autor y su amada, como se muestra en las expresiones amorosas de la pareja, contenidas en la lectura de Espronceda, por ejemplo, compagina con el hartazgo emocional, la debacle financiera y la crisis espiritual:

> A veces cuando más absorto estaba en mi lectura, Mercedes arrancaba el libro de mis manos, le arrojaba lejos, y luego se ponía de rodillas, sus labios buscaban los míos, y quería que le repitiese a cada instante que la amaba.
>
> Yo la había amado en verdad; pero hacía dos meses que vivíamos en una tan ardiente atmósfera de placer, que el amor sensual me fatigaba ya; y en cuanto al amor del alma, ya no lo sentía.
>
> Ella comprendía esto, y alguna vez, llorando, me dijo: “Manuel, ya no me amas; acaso en el fondo de tu corazón me desprecias… y quizá con razón… Oh ¡maldita la hora en que cometí la primera falta! Jamás seré en la sociedad una mujer honrada… Y quisiera serlo, no para la sociedad sino para ti. Necesito de un corazón, y ése es el tuyo… Aunque sea mentira… pero dime que me amas!”…
>
> Y yo se lo decía; pero no era mi corazón quien hablaba. El placer había matado al amor, y a su vez moría también el placer. A pesar de mi juventud y robustez me sentía lacio y agotado. Por otra parte tenía remordimientos por mi conducta: mi padre me creía en el Colegio, y yo no había pisado el dintel

[17] *Ibid.*, p. 75.

de una cátedra. Mi tutor se negaba a darme dinero, y mis recursos estaban ya agotados.[18]

En conclusión, los recursos estéticos de los que se vale Flores establecen puentes significativos entre el lenguaje lírico que será constante en su obra poética, y la construcción de su intimidad en un espacio de representación cuyo eje temático descansa en el tratamiento trágico de sus relaciones. La vida amorosa del autor fungirá como motivo para crear un discurso que, mientras da cuenta de la personalidad entregada a la pasión romántica, formula juicios de gran valor crítico frente a la influencia del entorno como determinante del ideal femenino propuesto. La esfera de la intimidad de Flores consistirá en el espacio propicio para que la naturaleza adquiera un valor de paraíso perdido, así como la constante añoranza que el individuo experimenta respecto a este lugar idealizado. No obstante, tal sentimiento de melancolía, pilar en la construcción estética del texto, le servirá al autor para redimir su propia existencia y la de las mujeres, sus "rosas caídas", a quienes destruyó su apasionamiento y su romanticismo desbordado.

Con un tránsito que se mueve desde la enumeración y las descripciones hiperbólicas, hasta las alegorías más elaboradas del espíritu y su relación con el mundo que lo rodea, Manuel M. Flores constituye su personalidad desde los más variados tópicos y recursos poéticos en la narración. Por lo tanto, esta metodología literaria nos debe llevar a considerar una muy amplia gama de estrategias y posibilidades en la comprensión de la autobiografía mexicana decimonónica, la cual, si bien en el caso de *Rosas caídas*, no cimentaba aún todos los presupuestos genéricos con los que se le identifica en la actualidad, no deja de poseer gran trascendencia sociocultural, razón de peso suficiente para que la autobiografía de nuestro romántico autor no sea soslayada si buscamos comprender el fenómeno de las letras mexicanas en el siglo XIX dentro de un horizonte crítico de gran amplitud.

[18] *Ibid.*, pp. 78-79.

Bibliografía

EZELL WEEKS, Grace, *Manuel María Flores. El artista y el hombre*. México, B. Costa-AMIC, 1969. 322 pp.

FLORES, Manuel M., *Rosas caídas.* Ed. de Margarita Quijano. México, UNAM, 1953. 258 pp. (Textos de Literatura Mexicana, 5)

GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, *i.* París, Presses Universitaires de France, 1951. 285 pp.

LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-61. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. de José Esteban Calderón. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / FCE, 1996. 301 pp. (Estudios de Lingüística y Literatura, XXXV / Colección Tierra Firme)

QUIJANO TERÁN, Margarita, *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*. México, Stylo, 1946. 232 pp.

Otra mirada. Desplazamientos del *yo* en *Memorias de España 1937* de Elena Garro

Blanca Estela Treviño García
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

La memoria demuestra seguir siendo ese inmenso espacio de experiencias, de ejemplos y por supuesto, de escarmiento.

Emilio Lledó

El año de 1937 prevalecerá en la historia y la cultura de España como uno de los periodos indelebles que guarda la memoria en torno a la Guerra Civil Española. En marzo de ese año, setenta mil fascistas italianos, con artillería y carros armados, atacaron en Guadalajara a las fuerzas republicanas comandadas por Vicente Rojo, Líster, Mera, Lacalle y El Campesino. La batalla fue cruenta, los españoles de ambos bandos combatieron con gran valor y los Camisas negras huyeron aterrados. El plan de Mussolini era que:

> '[Las] Legiones romanas' arrollaran y tomaran por asalto a la invencible Madrid. En venganza por esta derrota, 'Il Duce' bombardeó noche a noche Barcelona y Valencia con sus aviones Fiat, Caproni, y Savoia-Marchetti que despegaban de bases en Mallorca. Su flota actuó como corsaria en el Mediterráneo contra los barcos que transportaban ayuda a la República. Este bloqueo naval contribuyó tanto a la victoria franquista como el auxilio nazi al que se deben, entre tantos crímenes, la destrucción de Guernica.[1]

El 26 de abril, "el mes más cruel" como diría T. S. Elliot, la Legión Cóndor, con autorización de Franco, bombardeó la población de Guer-

[1] José Emilio Pacheco, "Mussolini: De la humillación a la catástrofe", en *Inventario. Antología*, pp. 702-703.

nica, una ciudad indefensa a la que no sólo se destruyó porque fuera un objetivo militar sino porque los fascistas se ejercitaron militarmente para lo que pudiera venir después. La aniquilación de Guernica no sólo fue uno de los acontecimientos decisivos de la Guerra Civil Española, sino que puede interpretarse también como el episodio que pronostica y desencadena la trágica suerte de Europa en la Segunda Guerra Mundial.

La brutalidad del acontecimiento y la muerte de tantos inocentes motivó a Picasso a pintar su cuadro como un grito contra el horror. Fue este el escenario de guerra y devastación, de sufrimiento y desolación el que vivió y presenció Elena Garro en las ciudades de Valencia, Madrid, Barcelona permitiéndole escribir, décadas después, *Memorias de España 1937*.

Cuando se habla de Elena Garro importa su biografía o su leyenda. Su prolongada ausencia de México dio lugar a la creación de un mito que la presenta como un personaje a la vez fascinante y misterioso. En esta historia, a veces infausta o edulcorada, que ella misma alimentó, "se ha querido hacer de esta gran escritora un personaje sin obra, es decir, opacar la obra con la biografía personal, aun cuando los que lo hicieron pretendieran todo lo contrario. Esta es, sin duda la peor 'defensa' que se puede hacer de cualquier creador",[2] escribió Fabienne Bradú a propósito de los juicios que emitió Elena Poniatowska y de la opinión de Jorge Luis Borges quien la definió como "la Tolstoi de México".

Afortunadamente, con motivo del centenario de su nacimiento en 2016, la obra literaria de Elena Garro dio lugar a nuevas reimpresiones, a diversos congresos que prohijaron nuevas lecturas de su vasta producción narrativa y teatral; circunstancias que evidenciaron nuevamente la permanencia y el valor literario de sus obras.

A decir de Enrique Krauze, "Garro fue la escritora más poderosa y original del siglo XX mexicano, al menos hasta los años setenta".[3] Luz Elena Gutiérrez de Velasco, estudiosa de la obra de la escritora mexicana, afirmó: "Una generación de escritoras avanza por los caminos que abrió. Su poesía

[2] Fabienne Bradú, "Testimonios sobre Elena Garro", en *Señas particulares: escritora*, p. 27.

[3] *Apud*. Jan Martínez Ahrens, "Una habitación propia para Elena Garro", en "Babelia", *El País*, España, 15 de octubre de 2016, p. 5.

está saliendo a la luz, y su teatro completo es espléndido. Es una autora incomparable que ahora está siendo reconocida de verdad".[4]

Dueña de una imaginación admirable y de un mundo donde la narración descansa en el privilegio de la memoria y el poder del lenguaje, Garro deslumbró con la publicación del libro de relatos *La semana de colores* (1964) y *Los recuerdos del porvenir* (1963), novela con la que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en ese mismo año y la consagraría como una precursora del realismo mágico; destacó, además, por la calidad de sus obras de teatro, motivo por el cual fue considerada como una de las dramaturgas más sobresalientes de la generación de mujeres escritoras de la década de los cincuenta.

Memorias de España 1937 fue publicado por la editorial Siglo XXI en 1992; es una obra de sumo interés debido a la preeminencia que tuvo la Guerra Civil Española en todo el mundo y a la significación que sigue manteniendo en las dos orillas hasta el día de hoy. Si bien se han escrito numerosas obras de ficción en torno a este suceso histórico, como se observa en la historiografía de la literatura española e hispanoamericana, es patente que no abundan los libros de "memorialistas" mexicanas que hayan dado su testimonio sobre la participación de los intelectuales agrupados en la LEAR (Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios) y de cómo afrontaron este suceso. Los mexicanos invitados fueron Carlos Pellicer, Octavio Paz y José Mancisidor y el grupo de voluntarios lo conformaron Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa y María Luisa Vera.

El acontecimiento permitió a Elena Garro, entonces recién casada con el poeta Octavio Paz, ofrecer una apreciación crítica y dolorosa de la guerra, un testimonio político y social, donde dejó constancia de los partidarismos ideológicos y mostró su percepción de la intelectualidad mexicana y extranjera; aquella que acudió al II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura Española celebrado entre Valencia, Madrid y Barcelona.

Antes de la edición en libro, que vio la luz cuatro décadas después de la derrota de la República, Elena Garro, exiliada entonces en España, publicó hacia finales de los setenta en *Informaciones* (1978), *Nueva Estafeta* (1979)

[4] *Idem.*

y *Cuadernos Hispanoamericanos* (1979) tres colaboraciones sobre sus memorias de la Guerra Civil Española.[5]

Llama la atención el título de la entrega de *Cuadernos Hispanoamericanos* en abril de 1979: "A mí me ha ocurrido todo al revés" frase que asentó en varios de sus escritos y declaraba en entrevistas para aludir a los percances que atravesaron su existencia, y de la que da cuenta con cierta profusión en este artículo. En estas páginas, la memoria se despliega para recuperar recuerdos y experiencias primordiales de su vida; la escritora relata anécdotas de su infancia, comenta algunas de las dificultades que trajo consigo su nacionalidad española, narra cómo fue su boda y divorcio con Octavio Paz, alude a su participación en los sucesos de 1968 por los que fue condenada por la intelectualidad mexicana de izquierda, y alude asimismo, a diversos episodios de la Guerra Civil Española que dispone en diversos capítulos de sus *Memorias*.

Debido a la referencialidad anunciada en el título, *Memorias de España 1937* esta obra posee un carácter memorialístico con tintes autobiográficos que se inscribe en las llamadas literaturas del *yo*. Philippe Lejeune separa la autobiografía de las memorias al definirla como una narración cuyo "énfasis" se pone en "la vida individual" del sujeto biográfico y "en particular, en la historia de su personalidad".[6] A decir de Leónidas Morales, "las memorias se han caracterizado por ser un relato de recuerdos de un sujeto público, es decir, de un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo".[7] Si bien, como lo apunta el título, esta obra de Elena Garro es primordialmente un libro de memorias, no se puede descartar que varios de sus capítulos estén dedicados a experiencias y recuerdos personales, por lo que se observa una oscilación entre la autobiografía y las memorias. Sin embargo, en *Memorias de España 1937*, prevalece la mirada del memorialista, pues éste, como afirma Anna Caballé, "suele evocar

[5] Estos tres artículos están recopilados en la investigación encomiable de Patricia Rosas Lopátegui, quien reunió el periodismo de Elena Garro en el libro *El asesinato de Elena Garro*.

[6] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 50.

[7] Leonidas Morales, "Memorias y géneros autobiográficos", en *Anales de Literatura Chilena*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, junio 2013, núm. 19, p. 13.

acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos".[8]

De acuerdo con esta reflexión, el libro de Elena Garro atiende a la memoria personal de un *yo* que, en cuanto sujeto de memoria, recuerda en su calidad de testigo, experiencias en las que ha participado como protagonista o espectadora. Asimismo, muchas de las personalidades literarias y artísticas que transitan por las páginas de esta obra tendrán, con el devenir del tiempo, una presencia significativa en la existencia y la carrera literaria de la escritora.

Memorias de España 1937 está compuesto por dieciocho segmentos narrativos que sacuden por tres razones: la contundencia de las palabras, las ideas y los hechos. Si partimos de que entonces el memorialismo "femenino" era escaso y valorado prejuiciadamente, porque se dudaba de la calidad intelectual de las mujeres y se esperaba de ellas que guardaran silencio, sorprende leer cómo la autora de *Un hogar sólido* narra y critica, sin ambages, la colaboración intrincada de los soviéticos, la confrontación fratricida y la actuación contradictoria de los intelectuales latinoamericanos en la Guerra Civil Española. La espontaneidad es el tono constante en este libro, pues el *yo* que narra nos brinda el punto de vista humano e intelectual de los acontecimientos bélicos vividos por Elena Garro y el balance que concibió de esta contienda; no obstante, sabemos que en este proceso de rememoración, el que recuerda en el presente no es el mismo que fue en el pasado. Sabemos que la fidelidad de la memoria no es puntual y que algunos de los hechos evocados pudieron ser reconstruidos por la memorialista para otorgarle la veracidad necesaria a las experiencias evocadas.

De tal manera, el recuento de la estancia de Elena Garro en España está modulado por las varias décadas que transcurrieron entre el presente de la enunciación y las circunstancias habidas en 1937. Los acontecimientos narrados en el presente de la enunciación no mantienen una cronología secuencial, se sitúan desde los años cuarenta hasta los setenta; los comen-

[8] Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, p. 41.

tarios que la narradora va asentando permiten apreciar sus juicios sobre política: el POUM "yo lo conocí muy bien en México";[9] o bien, el reencuentro en México, París o Nueva York con María Zambrano, Robert Kappa y tantos otros intelectuales entre los años cuarenta y cincuenta: "A María Zambrano la vi muchas veces en España, en México y en París, en donde en alguna ocasión se alojó en mi casa".[10] O aquella conversación que sostiene en 1970 con Roberto Aguirre Palancares sobre David Alfaro Siqueiros que propicia el recuerdo de la participación del muralista en la contienda española de aquel año.

Mediante el ejercicio de la memoria y los desplazamientos del *yo*, observamos cómo se va autorrepresentando la narradora y cuál es su relación con el universo relatado. Me ocupo primeramente, de este aspecto y enseguida discurriré, sucintamente, sobre los desplazamientos de ese *yo* en el espacio y el tiempo; ambos desempeñan un papel sustantivo en la narración: enmarcan los escenarios de la guerra y ofrecen un retrato singular de los protagonistas que la mirada de Elena Garro va conformando.

El primer capítulo de *Memorias de España 1937* inicia con una declaración contundente: "Yo nunca había oído hablar de Karl Marx. En casa y en la Facultad de Filosofía y Letras estudiábamos a los griegos, a los romanos, a los franceses, a los románticos alemanes, a los clásicos españoles, a los mexicanos, pero a Marx, ¡no!",[11] estas evocaciones remiten a ese desliz autobiográfico que presentan estas memorias. Las aserciones no sólo muestran la formación intelectual que Elena Garro había comenzado en México, sino también la presentan como alguien que intenta mostrarse ante los demás sin afiliaciones políticas, condición que reitera a menudo y la excluye, a su juicio, de toda adhesión partidista: "Yo no estaba politizada" y como consecuencia "el enigmático lenguaje marxista"[12] la incomodaba.

La escritora rebatía las ideologías comunistas en pugna: "yo sin saber cómo ni por qué, iba a un Congreso de Intelectuales Antifascistas aunque yo no era anti nada, ni intelectual tampoco, sólo era estudiante y coreó-

[9] Elena Garro, *Memorias de España 1937*, p. 13.

[10] *Ibid.*, p. 24.

[11] *Ibid.*, p. 5.

[12] *Ibid.*, p. 15.

grafa universitaria".[13] Elena se autofigura como una joven frívola e ingenua y por lo mismo es hostigada por sus compañeros que la miran como "pequeño-burguesa"; juicio que Paz reitera, a menudo, al decirle: "¡Eres una burguesa, debes endurecerte!".[14] Y también como una mujer que muestra sensibilidad y compasión ante el dolor de los demás: "Yo ignoraba que el pueblo estaba racionado y pasaba hambres severas",[15] o cuando expresa: "Nunca tuve tanto miedo, ni tanta piedad por los soldados. Dios mío llévame a mi casa".[16] En muchas de sus actitudes frente a lo político, Garro muestra frecuentemente su carácter subversivo; sin embargo, el no defender ninguna ideología no le impide establecer lazos de solidaridad con la gente que no pertenece a un bando político determinado, "Garro hace así hincapié en un 'discurso de bondad y amistad' antes que en uno de 'fraternidad' […] encaja así en las pautas de la 'sororidad' anárquica de Antígona descritas por Unamuno".[17]

Garro emplea en el transcurso de la narración la técnica de la descentralización de sí como sujeto; esta circunstancia posibilita que "la narradora asuma su papel autónomo frente a la contienda y puede contar lo que pasó confirmando al lector que su apolitismo y presencia testimonial garantizan la veracidad de sus afirmaciones".[18] Este procedimiento, a su vez, le otorga independencia, le permite censurar la participación de los comunistas y develar sus contradicciones, pues Elena advierte que éstos perseguían a los trotskistas: "la guerra de exterminio no iba dirigida a los burgueses, sino a los trotskistas, y el POUM estaba acusado de serlo".[19] Al

[13] *Ibid.*, p. 9.

[14] *Ibid.*, p. 10.

[15] *Ibid.*, p. 30.

[16] *Ibid.*, p. 69.

[17] Thea Pitman, "Viajeras mexicanas en la España republicana y el discurso de la fraternidad: Blanca Lydia Trejo y Elena Garro", en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve,* [en línea], [s.n.]. Universidad Eötvös Lorárd, 2012, núm. 5. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2018]. Disponible en: http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/52/45, p. 9. Para una mayor comprensión de lo que es la sororidad, remitimos al "Prólogo" de *La tía Tula* de Miguel de Unamuno.

[18] Lady Rojas-Trempe, "*Memorias de España 1937 de Elena Garro*", en *AIH. Actas (1995).* Actas XII, p. 259.

[19] E. Garro, o*p. cit.*, p. 56.

referir la muerte de César Vallejo por hambre, Garro alude irónicamente: "Los comunistas tenían razón: unos eran demasiado ricos y otros demasiado pobres, y esto se daba hasta en los propios comunistas".[20] En relación con la doctrina comunista-estalinista, asienta sin aspavientos: "En España nada era claro, todo se decía a media voz, para los entendidos. Y se prohibía preguntar";[21] el comunismo era "un idioma cifrado",[22] "un idioma inconexo",[23] un conjunto de "discursos farragosos"[24] y aludiendo a su propio malestar agrega: "Lástima que yo no pudiera salir corriendo para librarme […] de su voluntad de 'martillo categórico' para imponer sus caprichos sobre los míos".[25]

El carácter de "partícula revoltosa" de Elena Garro es comprensible a la luz de la creciente influencia que tuvo la Unión Soviética entre los republicanos españoles durante la guerra; por ende, Garro no desistió de criticar las diferencias ideológicas que observó al interior del bando republicano, ni cejó de denunciar, en el presente de la enunciación, el control de los comunistas: "[…] supe que en España había personajes soviéticos de primera magnitud dirigiendo la política y la guerra […], ésos [refiriéndose a sus nombres] los supe mucho después y me quedé más que sorprendida".[26] Es evidente que el presente desde el que relata le da una perspectiva de veracidad a los acontecimientos narrados.

No evade la mirada de Elena Garro el comportamiento de los mexicanos en esta circunstancia histórica. La relación con el grupo de compatriotas a quienes se les había encomendado la Exposición de las fotos de los muralistas mexicanos en Valencia —Fernando Gamboa, José Chávez Morado, Susana Steel y María Luisa Vera— es distante y conflictiva, no sólo por el control "dictatorial" que ejercían, sino también porque sus acciones provocan apremios en la delegación mexicana. Tampoco evita externar simpatía y solidaridad con José Mancisidor, ni expresar la amistad

[20] *Ibid.*, p. 140.
[21] *Ibid.*, p. 33.
[22] *Ibid.*, p. 15.
[23] *Ibid.*, p. 57.
[24] *Ibid.*, p. 88.
[25] *Idem.*
[26] *Ibid.*, p. 36.

y el afecto por Juan de la Cabada ni el aprecio que, paulatinamente, va demostrando por Silvestre Revueltas. A estos dos últimos, según le encomienda Mancisidor, debe vigilarlos para que cumplan con sus respectivos compromisos artísticos.

En *Memorias de España 1937* la estructura narrativa cobra importancia porque es la mirada del *yo* la que conduce el itinerario; el recorrido, la realidad vista es la que el sujeto que la habita sitúa ante nuestros ojos por el relieve que le otorga en la constitución de sus intereses y aprendizajes. De esta manera, Garro nos hace participes de sus experiencias de los bombardeos en Valencia:

> Un ruido infernal se desató sobre la ciudad '¡buuuuu!', al mismo tiempo que una voz surgida de las tinieblas, una voz terrible, anunció: '¡Al refugio, al refugio, el peligro es por aviación!', repitiendo la frase sin descanso. Por la ventana vi caer una lluvia de luces azules: '¡Es el fin del mundo!', grité, salí del cuarto y bajé las escaleras descalza, con las trenzas sobre la espalda […] Llegamos a un refugio vigilado por cuatro milicianos armados, que anunciaron: '¡Completo!' Y la voz gigantesca continuaba ordenando: '¡Al refugio! ¡Al refugio!' Encontramos un sótano que nos aceptó. Era peor: había mosquitos, niños llorando, mujeres acurrucadas en el suelo y hombres maldiciendo: '¡Como caiga un bombón, tapa la entrada y nos quedamos atrapados aquí como ratas!'.[27]

Los desplazamientos de la naradora por las ciudades de Barcelona, Madrid o Valencia, son escenarios de los que la escritora va dando cuenta tanto de su devastación como de los ocasionales momentos de alegría que se gozaban y paliaban lo cruento de los acontecimientos:

> A las once de la mañana nos llevaron en coche al pueblo de Pozo Blanco. Fuimos directamente a una casa, cuyo portón estaba abierto esperándonos. La casa era muy alegre, llena de macetas de flores en el patio y en las habitaciones. Nos recibió Pepita, una andaluza, alta, salerosa, despreocupada […] La conversación se volvió animada y llena de risas. Alguien le pidió que cantara. No se hizo rogar y, con voz magnífica entonó: 'Ojos verdes, verdes

[27] *Ibid.*, pp. 18-19.

como la albahaca, verdes como el trigo verde y el verde, verde limón…'. La aplaudimos y ella cantó otras canciones, estaba alborozada […] y Paz, eufórico, le pidió que continuara cantando.[28]

La fuerza ilocutiva de su discurso cala en nuestra sensibilidad; compartimos sus emociones porque lo que narra da la sensación de cosa vivida, tal como si la estuviésemos presenciando:

Por la tarde llegamos a Barcelona. Es difícil olvidar la impresión terrible que me hizo la ciudad. Era como si una capa de plomo pesara sobre ella, plomo ardiente, pues además hacía mucho calor. Las ramas de los árboles estaban rotas y las calles casi desiertas. El ambiente era pesado, trágico, me dio miedo, nunca había visitado una ciudad como esa. Nos hospedaron en el Hotel Majestic en el Paseo de Gracia, me asomé a la ventana, no había tropas victoriosas, sólo un silencio tristísimo. Quise irme enseguida de España: "Me quiero ir a mi casa", le dije a Octavio Paz. Éste se indignó ante mi estupidez: '¡No sé por qué te traje!', dijo. Yo tampoco lo sabía, ni lo sé hasta el día de hoy.[29]

De Madrid recuerda las impresiones del barrio de Argüelles que era zona de guerra:

Las fachadas de los edificios y de las casas estaban abiertas y se contemplaba su interior como si se hubieran quedado en cueros. La misma cocina, el mismo baño y las mismas habitaciones se repetían desde el primer piso hasta el último. Sobre el muro de un salón pequeño estaban tres fotografías de parejas de novios: los abuelos, los padres, los nietos. ¡Eran inquietantes! Casi tan inquietantes como el silencio o los kioskos y las sillas retorcidas que había en la soledad del Paseo de Rosales, en cuya orilla había una trinchera abierta y amueblada con tresillos desgarrados y polvorientos. "Un día te van a dar un morterazo", me dijo un miliciano que me dejó pasar a la zona de guerra. Lo que sí tiraban en cuanto yo aparecía eran tiros, pero yo corría a la trinchera abandonada y espiaba la arboleda espesa en la que estaban los franquistas casi al alcance de la mano.[30]

[28] *Ibid.*, pp. 71-72.
[29] *Ibid.*, p. 13.
[30] *Ibid.*, p. 27.

Del mismo modo, para lograr la eficacia literaria de esta reconstrucción histórica, aspecto primordial del género Memorias, Elena Garro delinea y traza una galería de perfiles y retratos de los intelectuales españoles que conoció. Algunos de ellos son los de Luis Cernuda: "tomaba el sol" y "se había vuelto invisible";[31] Manuel Altolaguirre: "con los ojos canela clara y la sonrisa infantil";[32] María Zambrano: "me pareció siempre una pitonisa [...] guardaba su inteligencia y su voz elegante";[33] Juan Gil Albert: "que paseaba con calma metido en camisa de seda, con un saco de hilo al brazo, una flor en la mano y un libro perteneciente a una edición muy antigua, con letritas de oro y tapas de cuero";[34] Miguel Hernández: "a quien quise mucho. Se insistía [...] en que lo había educado un cura, de ahí su perfecto latín y su retórica. No olvidaré jamás el corte de su cabello castaño, a cepillo, con su pequeño copete al frente, como peinaban a los niños, ni su voz de bajo profundo. Tampoco olvidaré cómo partía los melones con una navaja resortera que sacaba del bolsillo de su pantalón de pana...".[35]

Tampoco podían faltar en este esbozo las alusiones a algunos poetas latinoamericanos: Pablo Neruda, quien "había prohibido dirigirle la palabra [a Vicente Huidobro] y sólo de escuchar su nombre, [...] vomitaba fuego";[36] Vicente Huidobro: "era amable, de maneras fáciles y conversación brillante";[37] Nicolás [Guillén]: "de pantalón blanco, camisa blanca y sonrisa perenne, se sentía como pez en el agua. Nunca le sorprendí ningún gesto de mal humor";[38] Pellicer: "elocuente, independiente y proclamándose católico a los cuatro vientos".[39] Ni los retratos que, paulatinamente, va delineando de los mexicanos Juan de la Cabada y Silvestre Revueltas. Por el escritor campechano siente un gran afecto y empatía debido a su espíritu rebelde y a su manifiesta solidaridad con ella, no obstante que tuvo que vigilarlo en contra

[31] *Ibid.*, p. 17.
[32] *Ibid.*, p. 20.
[33] *Ibid.*, p. 24.
[34] *Ibid.*, p. 111.
[35] *Ibid.*, pp. 31-32.
[36] *Ibid.*, p. 23.
[37] *Idem.*
[38] *Idem.*
[39] *Idem.*

de su voluntad para que de la Cabada escribiera "Taurino Pérez", un cuento que tuvo gran éxito cuando lo leyó en el Congreso. El retrato de Silvestre Revueltas es uno de los más bellos y completos porque Garro lo concibe en un proceso de comprensión difícil de establecer con este hombre "sombrío y trágico" que necesitaba el control y la disciplina de otras personas para escribir sus composiciones musicales. Sin embargo, Garro reconoce la dimensión artística y la trascendencia de los conciertos de *México en España* que fue un himno a los combatientes y el *Homenaje a García Lorca*.

Otro valor testimonial significativo de estas *Memorias…* es el balance reflexivo que Garro realiza sobre "el juego macabro"[40] o "esa maldita guerra",[41] que ataca por tierra y cielo, ante cuyos estragos confiesa: "me sentía quebrantada […] no había amparo contra aquel ataque a campo descubierto. Ahí estuvimos, como una triste manada de animales indefensos ante el matador. Nunca tuve tanto miedo ni tanta piedad por los soldados".[42]

La enunciación de las *Memorias…* subraya la fuerza ilocutiva del rechazo a la guerra, que asesinó a poetas como García Lorca o Miguel Hernández y a gente civil inocente, les mutiló los miembros, los hizo padecer hambre y los vistió de luto o los empujó al exilio. El recuerdo de Elena Garro que mejor expone la impotencia humana ante la deflagración bélica es la evocación que hace del poeta Antonio Machado y su madre: "¡Dios mío!, los dos parecían muy pobres, muy abandonados, muy fuera de lugar. Me impresionó el abandono de aquella casa sin esperanza. Solo sabían que una enorme tragedia, una tragedia imprevista y sangrienta se abatía sobre ellos como sobre toda España".[43]

"A mí me ha ocurrido todo al revés" le escribía Elena Garro a Emmanuel Carballo, uno de sus críticos más perseverantes y admiradores de su obra literaria. A esta frase a la que agregaba con cierto énfasis: "Me apasionaba 'el revés de las cosas'. Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera 'un revés y un derecho' me preocupaba

[40] *Ibid.*, p. 26.
[41] *Ibid.*, p. 106.
[42] *Ibid.*, p. 69.
[43] *Ibid.*, p. 113.

tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer 'al revés' y logré hablar un idioma que sólo comprendía mi hermana Deva".[44]

A mi juicio, es esta manera de observar los objetos, el mundo y hasta su propia existencia la que brindó a Elena Garro la posibilidad de otra mirada en torno a la Guerra Civil Española. Su testimonio dejó constancia de las ideologías que la procrearon y, además, le permitió cuestionar la inflexibilidad y la imposición de los credos de los militantes. Ofreció, por otra parte, una visión de la lucha fratricida en sus dos lados, tanto del falangista como del republicano.

La recepción de *Memorias de España 1937* en el momento de publicación (1992) fue polémica porque varios de sus lectores consideraron que la autora de *Un hogar sólido* mentía o falseaba algunos de los acontecimientos; sin embargo, Elena Garro dijo siempre lo que pensaba. Tuvo el valor de mantener sus convicciones y no le importó quedar bien o mal con nadie. A pesar de la visión complaciente que prevalecía en la cultura oficial mexicana en la década de los noventa, una revisión histórica hoy en día le da la razón a la narradora en muchos de sus juicios y apreciaciones.

Ignoro si estas *Memorias* han sido editadas en España. Sin embargo, con motivo de la celebración de su centenario, el periódico español *El País* le dedicó en el suplemento cultural *Babelia* el artículo "Una habitación propia para Elena Garro", en el cual se brinda un retrato imparcial de la personalidad de la autora, así como una valoración digna de la estatura literaria de esta escritora mexicana.[45]

Este libro es un testimonio político, social y humano que expresa y manifiesta, con una riqueza diversidad de recursos literarios, el ambiente de la España republicana: su mezcla de heroísmo y delación, de miserias y grandezas. Es, asimismo, un retrato de aquella intelectualidad española y extranjera que ambicionó protestar con reciedumbre pero sin victoria contra la barbarie: esa aberración que Pablo Picasso hizo visible con la fuerza dramática de sus imágenes en el "Guernica" y Elena Garro narró con la elocuencia de la palabra y la capacidad liberadora del recuerdo en sus *Memorias*.

[44] Emmanuel Carballo, "Elena Garro", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 498.

[45] J. Martínez Ahrens, "Una habitación propia para Elena Garro", en *op. cit.*, pp. 4-5.

Bibliografía

Bradu, Fabienne, *Señas particulares: escritora.* México, fce, 1985. 138 pp.

Caballé, Anna, *Narcisos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo xix y xx).* Madrid, Megazul-Endymion, 1995, 244 pp.

Carballo, Emmanuel, "Elena Garro", en *Protagonistas de la literatura mexicana.* México, Ediciones del Ermitaño / sep, 1986, pp. 490-518.

Garro, Elena, "A mí me ha ocurrido todo al revés", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, año 1979, núm. 346, pp. 38-51.

Garro, Elena, *Memorias de España* 1937. México, Siglo XXI, 1992. 160 pp.

Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Trad. de Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. 441 pp.

Martínez Ahrens, Jan, "Una habitación propia para Elena Garro", en *Babelia*, *El País*. 15 de octubre de 2016, núm. 1299, pp. 4-5.

Morales, Leónidas, "Memorias y géneros autobiográficos", en *Anales de Literatura Chilena.* Junio, 2013, año 14, núm. 19, pp. 13-24.

Pacheco, José Emilio, "Mussolini: De la humillación a la catástrofe (l937-1945)", en *Inventario i*, *Antología.* México, Ediciones Era, 2017, pp. 702-703.

Pitman, Thea, "Viajeras mexicanas en la España republicana y el discurso de la fraternidad: Blanca Lydia Trejo y Elena Garro", en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* [en línea], [s.n.]. Universidad Eötvös Lorárd, 2012, núm. 5. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2018]. Disponible en: http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/52/45, pp. 1-12.

Rojas-Trempe, Lady, *Memorias de España 1937 de Elena Garro*, en AIH. Actas (1995). Actas XII, pp. 257-264.

Rosas Lopetegui, Patricia, *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica.* Nuevo León, uanl, 2014. 1092 pp.

Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola: memorias a dos voces

Gaelia Eurydice Díaz Pascual
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

> La memoria es como una red: uno la encuentra llena de peces al sacarla del arroyo, pero a través de ella pasaron cientos de kilómetros de agua sin dejar rastro.
>
> *Oliver Wendell Holmes*

Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola es un libro con una intrincada historia. Su título fue anunciado por primera vez en el año de 1965, en el texto autobiográfico que Arreola presentó en *Los Narradores ante el público*:

> He dicho antes que trabajo ahora en un libro que se llamará *Memoria y Olvido* en el que trataré de rescatar lo vivido y lo aprendido para, en cierta forma, formular lo olvidado, lo que queda en la sombra. A sus pruebas de imprenta me remito. Cuando ustedes lo consulten, si es que llega a existir, quiero que ese libro justifique tanto mi vida de escritor como la atención que esta noche ustedes han dispensado a mis palabras.[1]

La siguiente noticia de la esperada obra aparece en un artículo intitulado "Memoria y Olvido de Proust", publicado en 1971 por el escritor jalisciense en la revista *La Cultura en México*. Ahí presenta un fragmento de lo que él denomina su "autobiografía en preparación".

No obstante, después de la aparición de *Inventario* en 1976, Arreola se sumió en un silencio sonoro, como lo define Felipe Vázquez,[2] silencioso por su carencia de publicaciones literarias, pero sonoro por su participación

[1] Fernando del Paso, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, p. 7.

[2] *Cf.* Felipe Vázquez, *José Arreola. La tragedia de lo imposible.*

en eventos culturales y en televisión. A esas alturas, parecía que el anunciado libro nunca vería la luz.

La espera terminó en el año de 1994, cuando fue publicado *Memoria y Olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso* por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, reeditado en 2003 por el Fondo de Cultura Económica con el título *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947).* El libro está narrado en primera persona y recuenta, de manera intercalada, dos periodos de la vida de Arreola: su genealogía e infancia en Jalisco y su viaje a París para estudiar teatro. A lo largo del relato, describe ampliamente el ambiente de su pueblo natal y de la Europa de la posguerra, a la vez que dedica algunos capítulos a sus reflexiones respecto a distintos temas, como la memoria y el amor.

Sin embargo, es Fernando del Paso quien aparece como autor en la portada y en la solapa, a pesar de que en ambas ediciones la imagen de cubierta sea una fotografía en blanco y negro del joven Arreola. La disposición material del libro puede causar confusión, pero en la contraportada se expone lo siguiente: "*Memoria y olvido* es el fruto de casi cien horas de entrevistas grabadas, transcritas y editadas por Fernando del Paso, de manera tal que, eclipsándose a sí mismo como autor, logra retratar la infancia y la juventud de Juan José Arreola". [3]

El escritor de *Noticias del Imperio*, explica en el "Epílogo" de la obra que el proyecto de *Memoria y olvido* nació a partir de una propuesta de Rafael Tovar y de Teresa, el entonces director de CONACULTA, para recuperar las "memorias habladas" de personajes importantes en la escena cultural mexicana. Fue así como Fernando del Paso, aprovechando una invitación de Raúl Padilla para residir en Guadalajara, se dispuso a visitar continuamente a su maestro y amigo, con el propósito de entrevistarlo y escuchar lo que tenía que contar sobre su vida, tarea sin duda agradable por la enorme cualidad de Arreola como narrador oral y conversador, pero también ardua por la tendencia natural de la comunicación oral a virar hacia otros temas.

La voz del jalisciense ya había sido registrada antes y transcrita al papel, como en *La palabra educación*, publicado por Jorge Arturo Ojeda en 1973

[3] F. del Paso, *op. cit.*, Contraportada.

a partir de diversas conferencias de Juan José Arreola, pero aún nadie había tomado la iniciativa de recuperar sus memorias.

A lo largo de un año, Fernando del Paso se reunió numerosas veces con su maestro. Las grabaciones de sus encuentros fueron, posteriormente, transcritas, organizadas y editadas por él con la ayuda del mismo Juan José Arreola, Raúl Padilla y Elda Castelán. El autor de *José Trigo* califica su labor de la siguiente manera:

> Mi tarea, modesta y pesada, pero llena de compensaciones, exigió cierta cantidad de zurcido invisible —con tal que sea invisible para el lector, aunque no lo sea para Juan José, me doy por satisfecho—. Por otra parte tuvo, esa tarea, más de albañilería que de orfebrería: era necesario evadir los garigoleos y respetar la inocencia primigenia del lenguaje coloquial, su espontaneidad, y no caer en la tentación de, por así decirlo, "literaturizarlo". Pero hubo, también, que limarlo, eliminar rebabas y repeticiones, alguna que otra rima *non grata*, ambivalencias, frases inconclusas, titubeos.[4]

En esta exposición quisiera responder a una pregunta que puede surgir a cualquiera que lea la obra. ¿Quién es realmente su autor? Según Philippe Lejeune, el concepto de autor puede entenderse como "una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona social, socialmente responsable y el productor de un discurso".[5] En los textos impresos, la presencia del autor puede encontrarse en el nombre propio que aparece en la portada y señala "una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito".[6] Por ende, se trata de una noción, predominantemente, contractual.

Si *Memoria y olvido* contiene un relato oral que el mismo Juan José Arreola hizo de su vida, ¿no debería él aparecer como autor? O puede que Fernando del Paso lleve dicha categoría porque dio materialidad a la narración oral y

[4] *Ibid.*, p. 260.

[5] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 61.

[6] *Ibid.*, p. 60.

sin su iniciativa la creación de la obra no hubiese sido posible. A mi juicio, los dos merecen ser llamados autores. A continuación, explicaré por qué.

Considero pertinente, para comprender qué ocurre con *Memoria y olvido*, hablar de la autobiografía en colaboración o autobiografía interpuesta, noción desarrollada por Lejeune. Él califica de esta manera a las autobiografías que requieren la participación de distintas personas, un "modelo" que narra los hechos transcurridos en su vida y un "redactor" que actúa como narratario, recoge los relatos y los adapta a las normas editoriales. Usualmente se trata de un modelo sin acceso a la cultura escrita y de un redactor que concibe el proyecto de recopilar sus memorias al juzgar que merecen ser recordadas.

La producción de este tipo de textos se relaciona con el método de la etnografía y con la literatura testimonial, por su ímpetu de recuperar las vivencias de individuos socialmente marginados, y el uso de herramientas digitales, como el magnetófono, ha sido significativo para su elaboración. Sin embargo, esta expresión autobiográfica ha recibido críticas negativas por su semejanza con las memorias apócrifas.

La autobiografía interpuesta presenta una alteración en el pacto autobiográfico, puesto que declara la intervención de dos o más personas en textos que, tradicionalmente, son producidos por un solo individuo. En palabras de Lejeune:

> La escritura en colaboración sugiere la posibilidad de una especie de análisis espectral de la producción del texto, de las diferentes instancias y fases del trabajo. En el caso particular de la autobiografía, el esfuerzo de memoria y el esfuerzo de escritura se ven atendidos por personas diferentes, dentro de un proceso de diálogo que puede dejar huellas orales y escritas.[7]

Al hablar de la autoría de las autobiografías interpuestas, Lejeune estipula que depende de distintos factores, como el grado de intervención del redactor en el relato oral, la participación activa del modelo y las instancias editoriales, por lo que el otorgamiento de la categoría de autor difiere en cada texto. En ocasiones será dada al modelo, en otras al redactor o incluso a ambos.

[7] *Ibid.*, pp. 320-321.

En *Memoria y olvido*, la relación entre el modelo y el redactor es diferente a los ejemplos presentados por Lejeune. Se trata de dos personas con acceso a la cultura escrita, ambos escritores, donde uno, quizá por su vejez o estado anímico, ha dejado de escribir. Fernando del Paso es el responsable del proyecto creador, pero Arreola en su juventud ya había tenido la idea de escribir sus memorias, por lo que su responsabilidad es compartida. El mismo autor de *Noticias del imperio* recalca varias veces la participación de ambos, como lo hace en la siguiente cita:

> Cuando terminamos las conversaciones, me dediqué a editar —en el sentido cinematográfico del término— las transcripciones. […] Juan José me dio carta blanca para hacer todo esto y, con ella, una gran responsabilidad. Volví a verlo tres o cuatro veces, para pedirle que abundara en algunas temas, épocas o anécdotas […], y de paso me proporcionó varios textos, entre ellos el que escribió para *Los Narradores ante el público*, y los de dos entrevistas, una que le hizo Emmanuel Carballo y otra Mauricio de la Selva, de los cuales, por mutuo acuerdo, incluimos algunos párrafos en este libro.[8]

A lo largo de la obra también se advierten reflexiones del maestro Arreola sobre la elaboración del texto, hecho que muestra su participación activa y su voluntad en la conformación de la obra: "No sé si a esto debo llamarle por fin 'vida contada'. He pensado de nuevo mucho en eso que es la memoria y creo que quizás el título de esta autobiografía debería ser memorario, que iría muy bien con confabulario y bestiario. Siempre me ha gustado mucho ese género de palabras".[9]

Asimismo, la amistad entre Arreola y Del Paso, vigente desde los años sesenta, es significativa. El jalisciense había sido maestro del escritor de *Palinuro de México* en el Centro Mexicano de Escritores y había contribuido a la publicación de *Sonetos de lo diario*, primera obra de Fernando del Paso. Como lo afirma también Lejeune, "la fecundidad de la relación entre los participantes de las memorias recogidas puede propiciar la creación de un texto más rico".[10] Al conocer bien a Juan José Arreola, el escritor de *José*

[8] F. del Paso, *op. cit.*, pp. 259-260.

[9] *Ibid.*, p. 139.

[10] P. Lejeune, *op. cit.*, p. 325.

Trigo podía plantear preguntas más profundas y valiosas. Entre ellos existía un vínculo de confianza. Fernando del Paso lo recuenta de la siguiente manera:

> Me permití, entonces, sugerir temas, pedirle que ampliara otros, escarbar en sus recuerdos, nombrar a poetas y escritores que sabía yo —o suponía— son sus preferidos, desafiarlo y lo que es casi imposible y una falta de respeto, interrumpirlo un sinnúmero de veces para hacerlo volver a los principios de conversaciones que se habían bifurcado y vuelto a bifurcar no hasta el infinito, pero sí hasta los límites de mi paciencia.[11]

Aquí se enuncia igualmente un tema importante para las literaturas del *yo*: la recuperación de la memoria. En su libro, *La memoria*, *la historia y el olvido*, Paul Ricoeur distingue entre dos procesos diferentes: la evocación (*mneme*) y el esfuerzo de rememoración (*anamnesis*). El primero se refiere a la manifestación involuntaria de un recuerdo, que se presenta sin ser llamado. Una evocación puede ser desencadenada por algún objeto o estímulo sensorial. Por otro lado, el esfuerzo de rememoración es un proceso más complejo. Se trata de una búsqueda laboriosa, complicada e impredecible.[12] Ricoeur igualmente menciona que para llevar a cabo el proceso de rememoración es necesario tener un punto de partida y que "durante el recorrido, quedan abiertas varias rutas a partir del [él]".[13]

Para poder hallar los recuerdos que buscaban, Fernando del Paso ciertamente tuvo que realizar un trabajo previo de rememoración para recordar aquello que agradaba a su amigo, con el propósito de obtener puntos de partida y después indicios que pudiesen despertar su memoria, sobre todo porque pretendían recuperar vivencias de una época determinada, acontecidas hacía más de medio siglo.

La bifurcación de temas que menciona el escritor de *José Trigo* en el "Epílogo", muestra que la rememoración sigue caminos intrazables. Un recuerdo despierta otros, y así sucesivamente. Como lo dice Ricoeur "la

[11] *Ibid.*, p. 259.

[12] Paul Ricoeur, *La memoria*, *la historia y el olvido*, p. 36.

[13] *Ibid.*, p. 37.

búsqueda puede perderse en falsas pistas y la suerte conservar su rol".[14] El mismo Arreola afirma:

> Me dijiste, Fernando, me lo han dicho otros, que siendo mi conversación rica y brillante, cometo siempre el pecado de la dispersión, que me voy por las ramas y por las ramas de las ramas. Es verdad. Por eso mis pocos intentos de saber quién soy a través del psicoanálisis han sido vanos. Siempre me envolvía y envolvía a los psiquiatras en nubes de palabras, hasta el punto en que ni el psiquiatra ni yo sabíamos quién era el uno y quién era el otro.[15]

A partir de esta cita, queda evidenciado que la rememoración es una tarea complicada y difícil de dirigir, incluso para un experto, y por ello su dimensión colectiva es importante para el estudio de su libro.

La proximidad entre ambos autores y su relación con el proceso de rememoración puede también explicarse desde los planteamientos de Maurice Halbwachs. En su libro *Los marcos sociales de la memoria*, el filósofo francés postula la existencia de un contexto colectivo por medio del cual el individuo puede acceder a sus recuerdos: "en este sentido existiría una memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria, y es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar".[16]

Arreola y Del Paso poseían referentes similares. Los dos conocían a las mismas personas y frecuentaban los mismos lugares. En sus vidas aparecen lugares de la Ciudad de México, como la Casa del Lago, o personajes como Juan Rulfo y Francisco Monterde. Compartían una memoria colectiva de una época pasada. Incluso Arreola apela a él en su narración para hablar de ciertos episodios compartidos: "Pero no quiero despedirme de Nueva York sin mencionar un café muy hermoso, cuyo nombre se me escapa, todo lleno del aroma de maderas oscuras, como el 'pub' de París donde vendían más de 150 clases de cerveza. Te acuerdas, Fernando, al que fuimos con Claudia, Socorro y Paulina".[17]

[14] *Idem*.

[15] F. del Paso, *op. cit.*, p. 255.

[16] Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, p. 9.

[17] F. del Paso, *op. cit.*, p. 52.

Del Paso había acompañado a Arreola en diferentes momentos de su vida y podía ayudarlo a recordar. La familiaridad de ambos logró que el diálogo fuese más fructífero y natural, algo que pudo no haber sucedido si hubiera sido otro el entrevistador. Como dice Luis Helguera en una reseña de la obra para *Letras Libres*, "sólo otro escritor, y del talento de Fernando del Paso, podía llevar el navío a buen puerto tras semejante odisea".[18]

A pesar de que la estructura de diálogo haya sido disimulada, Arreola mismo pone en evidencia la importancia de la conversación con el otro, como lo hace en su último capítulo: "Confesional, reitero, por naturaleza, soy un hombre que busca siempre un confidente y que muchas veces a una persona que acaba de conocer le arroja todo el tonelaje, como un camión de volteo, de lo que lleva dentro y ya no puede tolerar".[19]

Asimismo, recalca el carácter oral de su obra en la siguiente cita: "Treinta años después de mi promesa, todavía no he escrito ese libro. Porque esta *Memoria y olvido* que los lectores tienen en sus manos no ha sido nunca un libro escrito. Es, como bien lo saben, un libro hablado".[20] De esta forma, el diálogo aparece como una herramienta que permite la rememoración y se da cuenta del origen de la obra como relato oral.

Por último, quiero señalar que, a pesar de todo lo que logra ser recuperado, para Juan José Arreola *Memoria y olvido* no logra ser lo que esperaba. Él afirma poco antes del final de su obra: "Yo me quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones: eso dije también entonces, aun cuando sabía que no es posible desnudarse del todo y que siempre queda una última cobertura, una especie de celofán como el de las serpientes".[21] No obstante, a pesar de ser consciente de la imposibilidad de mostrarse totalmente mediante la narración autobiográfica, desprende cierta desilusión al reflexionar sobre aquello que quedó oculto:

> Treinta años después, a los 75 de edad, todavía no sé quién soy. Y siento que he perdido una oportunidad más. Por cobardía. O por defensa al mismo

[18] Luis Ignacio Helguera, "Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso", en *Vuelta*, vol. 19, núm. 218, enero de 1995, p. 36.

[19] F. del Paso, *op. cit*., p. 254.

[20] *Idem.*

[21] *Idem.*

> tiempo y miedo al final a mí mismo. A través de tantas conversaciones contigo, de tanto monólogo y entrevistas, no he logrado quitarme la última piel. Me escondo siempre, me hago el perdidizo.[22]

Asimismo, en distintas ocasiones señala el olvido como algo inevitable, que permea ahora su vida: "Poseí la memoria de una manera tan natural. Pero ahora he llegado a la etapa en que no hay memoria en el sentido de que a uno ya se le olvidó cómo memorizar. Por eso acudo tanto a la grabadora, y a veces me digo a mí mismo: Arreola, se te acabaron las series neuronales".[23] Fernando del Paso igualmente muestra el olvido como una presencia constante en el esfuerzo de recordar: "Aun así, muchas cosas se quedaron no sólo en el tintero y en la cabeza de Juan José, sino también en la nada, por culpa del olvido",[24] pero se muestra optimista por la posibilidad de otras obras memorialísticas de su amigo: "De todos modos, Juan José se propone prolongar la narración de su vida en otras épocas y en otros libros en los que de pronto, pienso, surgirán algunos de los más caros recuerdos de su infancia y juventud. La memoria, el día menos pensado —y a veces en los momentos menos deseados—, suele vengarse y anonadar la nada del olvido".[25]

Fruto de ese intento de mostrarse a sí mismo y recuperar sus recuerdos, Arreola colaboró con su hijo Orso en la elaboración de *El último juglar*, publicado por primera vez en 1998. El libro recoge episodios de la vida de Juan José Arreola desde 1937 hasta 1968 y fue conformado de forma similar a *Memoria y olvido*, a partir de registros orales y memorias que Orso tenía de su padre.

Posteriormente, en el 2016, fue publicado de manera póstuma *Sara más amarás. Cartas a Sara*, una recopilación de epístolas entre Juan José y su esposa elaborada por sus nietos Alonso y José María Arreola. Sin embargo, ninguna otra obra autobiográfica del escritor de *La Feria* ha llegado a ver la luz.

[22] *Ibid.*, p. 255.
[23] *Ibid.*, p. 139.
[24] *Ibid.*, p. 258.
[25] *Idem*.

A partir de lo expuesto a lo largo de este trabajo, resulta evidente que tanto Fernando del Paso como Juan José Arreola tuvieron una importancia preponderante para la realización de *Memoria y olvido*. Ambos son responsables del texto y productores de su discurso, tanto en su conformación como obra material como en el rescate de todas las memorias que contiene. No se trató de un monólogo de Arreola que Del Paso grabó pasivamente, ni de una completa reescritura de su parte.

Quiero recordar aquí un fragmento de la reseña del libro que hizo Adolfo Castañón en la *Colección Memorias Mexicanas*, donde él afirma que *Memoria y olvido* es:

> [Un] libro escrito con dos cabezas y dos manos pertenece a ese género, tan moderno, inaugurado por James Boswell y al cual Eckermann daría áulica inflexión. Moderno porque el perfeccionamiento de la memoria mecánica en todas sus formas no sólo auspicia sino que en cierto modo apremia este género de faena compartida, de conversación y enseñanza transcrita cuyos memorables, memoriosos precursores llevan los nombres de Jenofonte, Platón, para no hablar de los apóstoles que buscaron la salvación del salvador por la escritura.[26]

En conclusión, pienso que Juan José Arreola y Fernando del Paso pueden ser reconocidos como autores de *Memoria y olvido*, y que la dimensión colectiva, tanto en la escritura como en el esfuerzo de rememoración, propició que su creación adquiriera más valor. El hecho de que el nombre de Juan José Arreola aparezca en el título, pero no firme la obra, obedece más a instancias editoriales que a la historia de su creación y su contenido, y pone en evidencia la complejidad y fragilidad de la noción de autor.

Probablemente otros autobiógrafos y memorialistas pueden haber recuperado sus recuerdos por medio de un diálogo con sus contemporáneos, sin haberlo evidenciado en sus obras, como sí ocurre en *Memoria y olvido*. Como lo declara Lejeune:

[26] Adolfo Castañón, "Memoria y Olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)", en *Vuelta*, vol. 21, núm. 243, febrero de 1997, p. 38.

> La división del trabajo entre "dos personas" (al menos) revela la multiplicidad de las instancias implicadas en el trabajo de escritura autobiográfica al igual que en toda escritura. Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado. Uno es siempre varias personas cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo su propia vida.[27]

De esta forma, *Memoria y olvido* es una muestra de la riqueza que puede nacer a partir de la otredad y la colectividad, y que una obra puede pertenecer a distintas personas sin dejar de ser autobiográfica. Sus dos autores trabajaron con el fin de "rescatar lo vivido y lo aprendido para, en cierta forma, formular lo olvidado"[28] y lo traspasaron al papel. Su libro fue escrito con dos cabezas y dos manos, y en sus palabras resuenan sus dos voces.

[27] Lejeune, *op. cit*., p. 320.

[28] Juan José Arreola, *apud* Alejandro Toledo, "La vida propia de la traducción", en *Letras Libres*. México, Editorial Vuelta, febrero, 2016, núm. 208, p. 77.

Bibliografía

CASTAÑÓN, Adolfo, "Memoria y Olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)", en *Vuelta*. Febrero 1997, vol. 21, núm. 243, pp. 37-41.

HALBWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria.* Barcelona, Anthropos, 2004. 432 pp.

HELGUERA, Luis Ignacio, "*Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)* contada a Fernando Del Paso", en *Vuelta* enero de 1995, vol. 19, núm. 218, pp. 36-38.

LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Trad. de Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. 441 pp.

PASO, Fernando del, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947).* México, FCE, 2003. 272 pp.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido.* Madrid, Trotta, 2003. 684 pp.

TOLEDO, Alejandro, "La vida propia de la traducción", en *Letras Libres*. México, Editorial Vuelta, febrero, 2016, núm. 208, p. 77.

VÁZQUEZ, Felipe, *José Arreola. La tragedia de lo imposible.* México, Conaculta, 2003. 257 pp.

La obediencia alucinada: literatura y voluntad de ser en la autobiografía de Juan Vicente Melo

Yanin Alcántara Tapia
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

Hay algo en la narrativa de Juan Vicente Melo[1] que la hace especialmente compleja y hermosa a la vez, me refiero a la sensibilidad tan profunda que exigen sus creaciones para comprender una continuidad alterada del curso habitual del tiempo. Melo nos invita a la inmersión, a la exploración de la memoria, a una cadena de emociones que obedecen al ritmo de una temporalidad totalmente subjetiva.

Este estilo produce un efecto en el lector muy parecido a lo que somos interiormente en la realidad que vivimos a diario, realidad que percibimos compleja y que, sin embargo, pertenece a la espontaneidad de nuestro propio pensamiento, pues nos diluimos en el tiempo y, aquello que llamamos "presente" es una idea falaz en tanto que la permanencia no tiene lugar: sabemos que el tiempo es implacable e irreversible, mas no hemos logrado acostumbrarnos a ello; vivimos en nuestra propia temporalidad, en donde la memoria convive con la imaginación. A Melo le seduce esta percepción íntima del tiempo.

Autor fascinado por los instantes, su prematura y breve autobiografía, escrita a petición de Emmanuel Carballo, nos muestra una sensibilidad ante el impedimento de hablar de un rostro, uno solo:

[1] *La noche alucinada*, *Fin de semana*, *Los muros enemigos* y *La obediencia nocturna*, son los títulos de su obra ficcional que se hallan más próximos a la aparición de su autobiografía, la cual formó parte de la colección "Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos" dirigida por Emmanuel Carballo.

> Tengo la manía de mirarme en el espejo y mi rostro es siempre distinto. (No me sorprendería que, en alguna ocasión, nada se reflejara de mí en ese vidrio y que mandara cartas de protesta porque una improbable fotografía […] correspondiera a esta cara que no he querido formarme, a esta frente amplia, anuncio de una calvicie prematura y hereditaria, a esta nariz aguileña, a esta falta de mentón, a estas marcas que dejara un acné tan juvenil como molesto. Que correspondiera la fotografía a esa cara y no a la otra, la que hubiera querido como propia e inconfundible, única. Más aún, que me mirara en el espejo y ya no me importara ver reflejada en él cualquier cosa: éste, el otro rostro, el verdadero, el inventado, el único posible).[2]

Los ojos que miran su propio reflejo, nos dice Melo, no establecen equivalencia alguna con el rostro "real", el inventado, el único posible. De entrada, la prosopografía es irrelevante para el autor: desde su propia perspectiva él será siempre distinto de sí. Acaso la imagen especular no sea la única alternativa para reconocerse a sí mismo, el rostro es solamente una imagen y la mirada nunca es objetiva.

Queda entonces la sensibilidad desnuda que no se basa en lo visual sino en lo perceptual, en la profundidad del ser; justamente allí reside la complicación de escribir una autobiografía por encargo: en que una petición de este tipo resulta un inusitado autoexamen, y Melo se siente prematuro en estos menesteres, apenas si puede decir algo de sí mismo, y esto es que no existe un rostro suyo que sea el verdadero, principalmente a causa de la imposible permanencia a la que nos somete el tiempo.

La memoria, desde luego, tiene un papel fundamental en la percepción que tenemos de nuestra propia existencia, la relación entre el pasado y el

[2] Juan Vicente Melo, *El agua cae en otra fuente*, p. 20. Acerca de esta misma cita, Humberto Guerra comenta lo siguiente: "La sensación de inseguridad de la identidad que se describe en las primeras líneas de la cita, se matiza con la conclusión de que cualquier signo verificable de identidad es falso. Ni un documento confiable como la imagen fotográfica puede rendir cuentas del *yo*, del ser. El verdadero ser está en la invención, en la creación o recreación que sin lugar a dudas califica de verdaderas." (Humberto Guerra, "El texto como territorio experimental: las autobiografías poéticas de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo", en *Narración, experiencia y sujeto. Experiencias textuales en siete autobiografías mexicanas*, p. 192.)

presente está allí en nuestro compendio de recuerdos que fundan la singularidad que somos, como explica Néstor Braunstein:

> La memoria es previa. Es fundadora del ser. Cada uno de nosotros llega a ser quien cree ser porque organiza los datos de su experiencia pasada con un molde singular y sin maestros que enseñen cómo recordar. Dicho en claro: uno no "es quien es" porque "le pasó eso" sino porque ha registrado y ha entendido lo que le pasó de una determinada manera, seleccionando, remendando y emparchando huellas de experiencias personales con relatos ajenos. La memoria no sería un archivo de documentos sino una construcción enriquecida por la imaginación.[3]

Los recuerdos están al alcance de nuestra memoria y en esa rápida e inesperada revisión que hace Melo a través de su historia, con la velocidad rauda y acompasada de la melancolía, descubre de pronto que no hay *yo* posible y que ha vivido dedicándose a la evasión de la realidad. Así, este Juan Vicente Melo multiplicado en sí mismo, cambiando al ritmo del tiempo que no cesa, percibe una infancia que pareciera estar situada en el terreno de las invenciones y la manipulación de la realidad mediante la imaginación. Dice la filósofa suiza Jeanne Hersch que "con el paso del tiempo, las *interpretaciones* del pasado cambian. Pero si cambian es para captar mejor el pasado tal como fue, para comprender mejor las intenciones de sus autores y las causas que intervinieron cuando lo hicieron".[4] En el caso de Melo, el recuerdo de infancia, narrativamente, se manifiesta con el aspecto característico de los sueños: escenas como ráfagas cargadas de la inocencia del pensamiento infantil, es decir, la sensibilidad precisa que nos hace creer fielmente en la magia. Así, el autor nos habla de que era él quien inventaba historias que asustaban a su nana, habla también de su inusitado talento para adivinar los números de los tranvías que pasaban cerca de su casa, su teatro de títeres y además, nos cuenta Melo: "Por ese tiempo, también tuve otro secreto: el de las revelaciones sobrenaturales, el de saberme habitado por Dios. En lugar de ir a jugar, paseaba por el pequeño jardín, hablando solo, hablando con Dios. Erigí, en mi cuarto, un pequeño altar en el que

[3] Néstor Braunstein, *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, p. 10.

[4] Jeanne Hersch, *Tiempo y música*, p. 67.

celebraba un pequeño ritual inventado por mí".[5] El rito es el puente entre dos mundos distintos en donde el poder de creer se funde con la realidad.

La autobiografía tiene la característica de hacer de la firma un hecho ineludible, la identificación entre autor, personaje y narrador que Lejeune describe es una certeza que, en el momento de la lectura está permanentemente renovándose y reafirmándose palabra por palabra, es como aquella litografía de M. C. Escher que representa dos manos dibujándose a sí mismas. Este tipo de escritura suscita siempre un encuentro entre creador y creación; incluso cuando el autor pretende ocultarse detrás de su escritura, es imposible no pensar en el hecho de que se trata de una persona real quien firma ese texto compuesto para representarse a sí mismo; no obstante, como dice Braunstein:

> Ese de quien se habla ya no está. Los seres anteriores que uno fue son fantasmas que, perdidos en las brumas del pasado, son hoy irreconocibles, *la identidad* —nadie podría discutirlo— es *discontinua*. La memoria aspira a corregir rellenando y maquillando. […] Sólo el nombre del autor persiste incólume.[6]

La autobiografía de Melo, dice Braunstein, queda así inscrita exactamente en un umbral entre la memoria y lo imaginario, nunca es la misma persona quien rememora, que sea el mismo recuerdo no quiere decir que éste sea inmutable:

> Cuando hablamos diciendo 'yo' no somos aquel de quien hablamos, 'yo' es una pantalla; en sí, un recuerdo encubridor. La claridad de nuestras afirmaciones —junto a la nitidez de nuestros recuerdos y de nuestra imagen de nosotros mismos— funciona como un espejismo que mantiene oculto, también para nosotros, al ser que somos.[7]

El ser humano es memoria, estamos hechos de recuerdos y éstos son, a su vez, creaciones de un *yo*, de un *yo* que está cambiando continuamente. En el caso de la autobiografía de Melo, la idea de pasado equivale a una

[5] J. Vicente Melo, *op. cit.*, p. 24.
[6] N. Braunstein, *op. cit.*, p. 85.
[7] *Ibid.*, p. 86.

vida dedicada a la exploración interior, a la educación de las pasiones, a la elección de la literatura como modo de vida en la cual los placeres de la infancia persisten porque son el origen del fabulador pero también de la infancia misma, según la memoria que el autor reconstruye textualmente. La creación literaria y los rituales de la niñez convergen en este mismo ímpetu de salvarse de la realidad creando una propia.

Escribir sobre nosotros mismos y nuestro pasado implica recordar mientras se escribe, recomponer lo vivido, ordenarlo en una narración y presentarlo como la imagen especular de quien firma, tarea que no es nada fácil para alguien cuya única certeza respecto a su persona es su fascinación por evadir la realidad. Y es que ésta nunca es verificable, los recuerdos son abstractos tanto como los sueños (en tanto que ambos son construcciones de un *yo*) y encierran un misterio que invita a ser descifrado, que exige ser esclarecido en palabras; acaso sea este misterio el rostro real de quien redacta su autobiografía. La interioridad que perfila Melo como su única posibilidad de *yo* pertenece a la certeza de que ha aceptado con placer su talento como fabulador, la pasión que ha regido la historia de este *yo* que narra y que ha quedado para siempre plasmado en la escritura:

> Todo lo poco que he hecho hasta ahora está regido por un orden sentimental. Invento cosas —en los cuentos, en las novelas y hasta en las notas críticas sobre libros y música— porque me gusta contar historias, porque me gusta contar mentiras, porque me gusta inventar una realidad distinta a la que cotidianamente estoy supeditado. Mentir es para mí una necesidad. Nunca digo la verdad, siempre invento cosas: de mí, de lo que sucede respecto a mí, de lo que pasó en una fiesta, de mi personal comportamiento. Digo mentiras a tal grado que acabo por creer en ellas y hacer de ellas la única y posible verdad.[8]

Resulta curioso que esta personalidad se perciba mejor cuando el autor nos dice que su mayor talento es el de mentir, y mentir es imaginar mundos posibles, urdir una estrategia y ocultarse en ella, ¿cuál es entonces el Melo que escribe? Se atisban poco a poco las paradojas y contradicciones del género que el mismo autor preveía en las primeras palabras de su autobiografía,

[8] J. Vicente Melo, *op. cit.*, p. 27.

sin embargo, el resultado de su exploración es lo que ha de observarse con mayor detenimiento ya que el autor concluye que fue en la niñez y mediante los juegos infantiles que se desarrolló su pasión por la literatura, y son estos recuerdos de infancia imágenes en donde se observa a sí mismo como un niño sumergido en los placeres de la imaginación de igual modo que ahora se entrega a los goces de la creación de realidades alternas mediante la literatura:

> Así como empecé a inventar historias, contándolas, empecé a inventarlas escribiéndolas. Y aquí me remito a la cuestión fundamental que se propone a todo escritor: ¿por qué escribe? Sólo puedo responder porque nací escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina y sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo.[9]

Este texto, compuesto específicamente para la colección planeada por Emmanuel Carballo, coloca a Melo en una situación de autoexamen, como ya lo dije antes, inusitado. Su autobiografía nos da a conocer las travesías que un *yo* ha emprendido en sí mismo a través del tiempo. Explorador de su propio mundo, la realidad que palpitaba a su alrededor sólo le sirvió como medio para aprender a explotar el poder de la imaginación y así crear un sitio más apto para su ímpetu artístico.

Aquí el retrato de artista hace las veces de imagen especular, pero ésta desde luego se ve alterada por la propia mirada. Cuando Melo relaciona su creatividad literaria con su apego por la invención de realidades más habitables, hace que la literatura juegue un papel de predestinación, de porvenir ineluctable y dirigido por una fuerza superior a la voluntad; no obstante, aunque en su pasado estuvieron siempre presentes (de un modo u otro) la música, la literatura, la medicina y la facilidad para creer en sus propias mentiras, lo cierto es que este médico brillante y melómano incurable eligió la literatura; es sólo que, al tratarse de un asunto relacionado con el arte, el autor lo ve como una seducción, algo que produce en él cierta violencia pasional al saberse situado en el terreno de lo que sí puede percibir como sí mismo: sus creaciones literarias. Como dice Jeanne Hersch: "La libertad

[9] *Idem.*

más libre, la que escapa de manera más radical a cualquier coacción exterior, es la que coincide con la necesidad […] o con la obediencia a la ley que ella recrea".[10] La seducción del arte fascina y somete, en la autobiografía de Melo es atracción que admite un acuerdo entre lo voluntario y lo irremediable.

La vida interior es también vivencia, todo autobiógrafo tiene una perspectiva en lontananza de sí mismo que le permite regresar a sus *yoes* del pasado. De allí también que asegure que su vida no ha comenzado todavía: "Acabo de cumplir treinta y cuatro años y sincera e ingenuamente declaro que mi vida todavía no ha comenzado".[11] El autor ha invertido tanto tiempo en sus fabulaciones que percibe su pasado como una vida que ha transcurrido en ese tiempo subjetivo que no tiene nada que ver con el calendario o las manecillas del reloj, pues no hay otra medida que nos guíe mejor en la contemplación del tiempo que nuestra propia historia vivida. A propósito de esto, dice Braunstein:

> ¿Puede invertirse el recorrido haciendo que el episodio infantil sea, no una consecuencia del relato […] sino la causa del mismo, el origen de la vocación de quien 'vive para contarla'? El eventual valor premonitorio de ese 'primer recuerdo' es el que llevó a Freud a atribuirle un carácter seminal, decisivo. De tal modo, el primer recuerdo pondría en marcha una vida de escritor vivida para la acción narrativa, muchas veces en sustitución de la vida misma. […] El primer recuerdo sería entonces una profecía que se cumple a sí misma.[12]

Todo escritor que emprenda la escritura de su autobiografía se topará con la necesidad de encontrar puentes entre el pasado y el presente para darle sentido a la realidad desde la cual escribe, y en este sentido, Melo se adhiere al recurso de la franqueza al admitir la imposibilidad de hablar objetivamente de sí mismo; el recuerdo, para el autor, tiene el aspecto de un presagio.

Con toda la fuerza que la idea de destino engendra y de la cual no podemos escapar, nos otorga una vida que ha sido obra de la literatura, del

[10] J. Hersch, *op. cit.*, p. 28.

[11] J. Vicente Melo, *op. cit.*, p. 19.

[12] N. Braunstein, *op. cit.*, p. 22.

llamado que el arte ejerció en su existir. Desde sus recuerdos de la niñez hasta su decisión de entregarse plenamente a la literatura, las "fuerzas atávicas" están presentes en la narración como para mostrar a sus lectores la sustancialidad poética de su devenir artista.

El vaivén entre el pasado y el presente se desenvuelve en la lucidez plena de quien pone en marcha su memoria y se indaga a sí mismo para rastrear cierta idea de semilla, de origen. Uno de los aspectos que siempre me ha gustado del género autobiografía es el hecho de que éste exige forzosamente una labor parecida a la del autorretrato, en donde quedará plasmada esa mirada única, valiosísima, pues nadie más podrá vernos como nos vemos nosotros, nadie sino nosotros mismos puede ver todas nuestras edades, pasado y presente en un parpadeo. Esta mirada, especialmente en Melo se encuentra obnubilada por el vértigo ante la impermanencia, y en tal condensación de temporalidades, el autor encuentra en la literatura la explicación de ese sujeto que escribe: "Esta autobiografía sólo será posible cuando mis libros, lo que orgullosamente podré llamar mi obra, consigan contar de mí más de lo que puedo hacer personalmente".[13] Confundir vida y literatura es un riesgo, ya que convierte la vida en el origen de la obra y la prolonga hasta la muerte al hacer de la labor creativa un *modus vivendi;* pero también es cierto que es una oportunidad de resarcir la fisura entre realidad y mundo interior puesto que hace de la vida misma un vehículo de libertad, al aceptar la literatura Melo acepta su existencia y viceversa.

Su obra dirá más de sí de lo que él mismo puede relatar, porque la obra es aquella máscara que al encubrir delata al verdadero rostro. Con su autobiografía Melo revela una historia emanada del albedrío que comporta obedecer al arte y alucinar la vida… Los seres cambian, la pasión sólo puede ser igual a sí misma.

[13] J. Vicente Melo, *op. cit.*, p. 27.

Bibliografía

BRAUNSTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México, Siglo XXI, 2008. 278 pp.

GUERRA, Humberto, *Narración, experiencia y sujeto. Experiencias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México, Bonilla Artigas / UAM. 2016. 301 pp.

HERSCH, Jeanne, *Tiempo y música*. Trad. de Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona, Acantilado. 2013. 71 pp.

MELO, Juan Vicente, *El agua cae en otra fuente.* Pról. de Jorge Ruffinelli. México, Universidad Veracruzana. 1985. 260 pp. (Colección Rescate)

Multiplicidad expresiva en *Voces. Diario de trabajo (1932-1933)* de Rodolfo Usigli (1967)

Horacio Molano Nucamendi
cepe/unam
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

El título que le da nombre al diario escrito entre septiembre de 1932 y diciembre de 1933 por Rodolfo Usigli: *Voces*, refiere acertadamente la naturaleza de esta obra publicada hasta 1967 tras la revisión concienzuda de su autor. Encontramos, pues, las anotaciones entre paréntesis del año 1966 cuando se preparó la edición del texto. Asimismo, hay observaciones debidamente establecidas en 1935 y en 1948. Es decir, en *Voces*, el propio Usigli toma distancia de las palabras de aquel joven escritor de veintisiete años para registrar sus transformaciones, ya sea como el consagrado autor sexagenario que planea publicar su texto, del hombre maduro que precisa algunas frases o del mismo joven que casi inmediatamente clarifica algunos pasajes. Esos matices pluralizan la expresión diarística original. Tenemos distintos momentos en los cuales se revive el proyecto, sirva de ejemplo este apunte del 13 de julio de 1935: "No me disgustaría reanudar mis notas en estas tarjetas. ¿Lo haré?".[1]

No lo hizo y su texto es ejemplo de un diario en crisis cuando en su juventud Rodolfo Usigli se sabía un hombre de talento que aún no escribía su obra cumbre. Fue gracias a la intervención de Alfonso Reyes que *Voces* fue publicado de forma total y preservando la idea de ser un *Diario de trabajo* como el subtítulo indica. Tal vez la renuencia de publicar tenía que ver precisamente con las características del género señaladas por Picard:

> Su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el

[1] Rodolfo Usigli, *Voces. Diario de trabajo [1932-1933]*, p. 321.

> hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida, todas estas propiedades del uso privado del diario —porque allí no había que lograr comunicación alguna— son vistas ahora como procedimientos literarios deseables.[2]

Quizá por tal motivo, el mismo Usigli se convierte en su editor. Este acto le permite hacer las puntualizaciones necesarias para la mejor comprensión de las circunstancias de aquellos meses entre 1932 y 1933 en los cuales la escritura nocturna se convirtió en su refugio:

> La noche clara, el cuerpo fatigado, la cabeza ágil, pasando de una cosa a la otra, el pensamiento persiguiéndose, contradiciéndose, hiriéndose ora, defendiéndose luego, detrás o delante de su sombra, tan pronto su sombra como su cuerpo […] Poderoso en el ligero juego… Y la pluma sin tinta casi, el frasco de tinta vacío ya; el bolsillo vacío… [3]

Esas son las palabras expresadas por el diarista en febrero de 1933 y para reafirmarnos aquella etapa de dificultades económicas en 1948 anota: "Triste lucha: un espíritu sobrealimentado y un cuerpo hambriento. A los veintisiete años".[4] Ese contraste entre el *yo* interno y sus circunstancias exteriores se aprecia en la entrada del 4 de septiembre de 1932 cuando por influencia de Stendhal señale: "Sueño entonces, sin remedio, una sala de música ahogada en tapices de colores profundos para que se destaque sobre ello la claridad de los sonidos, con muebles amplios donde pueda el cuerpo abandonarse al mar"[5] y precisa en 1948:

> Mi cuarto real era pequeño y desnudo: una cama estrecha de hierro —un catre—; un librero, una mesa, una silla. Algún retrato en la pared, algunos libros importantes en el librero. Todas esas visiones de lujo corresponden a una fuga, son parte de una fuga sistemática. Lo sé ahora. Lo importante es

[2] Hans Rudolf Picard, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, p. 119.

[3] R. Usigli, *op. cit.*, p. 170.

[4] *Ibid.*, p. 56.

[5] *Ibid.*, pp. 34-35.

la música, no el ambiente; pero más importante aún es el ambiente que crea la música.[6]

Esta detallada descripción del cuarto de su juventud ofrece la idea clara de la ganancia de un diario anotado por el autor, dado que el escrito primigenio no da mayores luces sobre cómo era el espacio físico en que habitaba el joven Usigli, el maduro puede a la distancia precisar sobre aquella época de penuria, pero lo más importante quizá sea la exégesis de su propia escritura diarística. Subraya el hecho de la fuga y, entonces, considera al diario como un remanso ante la adversidad. El 22 de septiembre de 1933 bosqueja el siguiente escenario:

No puedo escribir ahora, y encerrado por nuevo plazo, cuyos límites no me son conocidos, en esta casa, en esta amenaza de mí mismo ahora; defraudado en asuntos económicos, desengañado de mi voluntad; viendo que he dejado ir días, que no recuperaré, sin trabajar, dudoso de mi existencia, no siento más que un deseo de huir y de callar, de abandonarme y de llorar, si pudiera. He aquí, pues, la agonía de mi juventud.[7]

La necesidad de escapar de dichas circunstancias se ha agudizado, aunque en el diario ha encontrado esa válvula de escape necesaria para no colapsar. Él mismo menciona al trabajo como la clave para superar su problemática personal. De ahí que nazca el proyecto de traducir a Paul Valéry y de terminar de componer una comedia en francés. Mantenerse ocupado para no verse asediado por los pesares de la vida. Cabe señalar que en las letras mexicanas ha sido poco frecuente la edición de un diario en vida del autor, por lo cual esas anotaciones son valiosas como apuntes que tratan de hacer más inteligible el texto original que muestra cómo afrontó el diarista los retos propios de la juventud: el encuentro de una vocación y la búsqueda de una fuente de ingresos, lo que hace de la lectura de estos pasajes una lección de vida, pues al perseverar, Rodolfo Usigli llegó a convertirse en un prestigioso hombre de letras. De acuerdo con Vicente Francisco Torres: “el maestro Usigli se salió con la suya; fue un

[6] *Idem.*

[7] *Ibid.*, p. 288.

gran dramaturgo —hay quien dice que el mejor de Latinoamérica—, un insólito novelista y un respetable poeta".[8]

Quizá ese juego de tiempos se aprecia mejor en la recomposición de ciertas ideas: "Nada fatiga tanto al hombre como la indiferencia. (Hacia las cosas y las gentes. –1948.– ¿O de ellas hacia nosotros?– 1966)".[9] Con este ejemplo se aprecia la riqueza de la doble anotación al texto original. Se suma una sabiduría de vida acumulada con los años; son distintas perspectivas ante un hecho:

> No hay que dejar huellas de la indecisión, borradores, apuntamientos que a veces encierran la clave de un hombre en unas líneas. Hay que acabar con todo eso, para que el mal no cunda. (¿Qué pasó pues? 1948.– Pasó el tiempo y un día por azar y por ocio, las releí y sentí, que como entonces, sigo empezando a buscarme. Y a escribir.– 1966).[10]

Un diario es fundamentalmente un proyecto introspectivo que intenta dilucidar las incertidumbres existenciales. Anna Caballé al referirse a la interioridad, señala como Petrarca ya comentaba: "todo aquello que en realidad constituye buena parte de los pensamientos cotidianos, incesantes, permanentes, de un ser humano: la insatisfacción con uno mismo, el miedo a la muerte, el deseo de tener más de lo que se tiene, la falta de voluntad, las congojas del amor, el afán de gloria".[11] Se revela el autoexamen de un *yo* que al publicarse comparte las cavilaciones con los lectores que hacen suyos los descubrimientos internos.

[8] Vicente Francisco Torres, "Diario de trabajo", en *Siempre!* México, 18 de septiembre de 1997, núm. 2309, p. 62. Agrega: "En este aprendizaje de la vida de un escritor encontramos algunas constantes como los problemas económicos —que lograron resolverse cuando, gracias a su beligerancia, el escritor se incorporó al servicio exterior mexicano—, una feroz misoginia, diversas reflexiones sobre el amor y la poesía, y sus deseos de hacer traducciones y escribir libros propios. Varias fueron las noches en que el futuro dramaturgo, antes de abandonar las tarjetas en que escribía, anotó con vehemencia la gran pasión de su vida: ¡Teatro, teatro, teatro!". (*Idem.)*

[9] R. Usigli, *op. cit.*, p. 76.

[10] *Ibid.*, p. 116.

[11] Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, p. 29.

La función de la memoria es básica para configurarse a sí mismo, se pregunta Usigli en abril de 1933: "¿Cómo era yo, si yo fui, puesto que era yo? Pero, ¿fui yo? ¿Por qué fui? De pronto, la atmósfera del recuerdo se completa, la rodeamos como un período perfecto de prosa. Y recordamos sin quererlo. Hemos formado al fin nuestros recuerdos. (Hemos dado forma al fin a nuestros recuerdos.– 1935)".[12] El ser pasado se materializa en el lenguaje, es decir mediante las palabras se reconstituye la dinámica de ese *yo* del ayer.

La meditación sobre el tiempo es un *leitmotiv* en *Voces*. Declara el 13 de septiembre de 1932: "¡Este único día y esta única noche que están girando en torno nuestro! El tiempo es uno",[13] o esta otra: "El tiempo solo se detiene creando algo".[14] Para el ejercicio de la escritura del día a día es esencial reconocer: "En realidad, nunca somos. Hemos sido. La vida no es más que momentánea".[15] Hay, pues, en las páginas de Usigli un profundo pensamiento sobre el humano y su condición de ser temporal.

Aquí la reflexión existencial encuentra un desahogo. Se trata de frases sueltas que encierran una filosofía de vida;[16] algunas pueden ser aforismos y frecuentemente epigramas o paradojas. Un ejemplo de las primeras es: "Cuando un hombre piensa en sí mismo con relación a las cosas, anda mal. Triunfa pensando en las cosas con relación a sí mismo",[17] aquí se postula una norma que dirige las acciones morales. Recordemos que un aforismo es una "breve máxima que encierra, en la mayor parte de los casos, un ideal de sabiduría o una reflexión ética o estética".[18] Esta sentencia muestra esa veta aforística de Usigli: "En el hombre que duda hay naturalmente

[12] R. Usigli, *op. cit.*, pp. 216-217.

[13] *Ibid.*, p. 43.

[14] *Ibid.*, p. 191.

[15] *Ibid.*, p. 206.

[16] *Cf.* Kurt Spang, "Géneros literarios", [Libro IX], en *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, p. 1239. Este tipo de expresiones se engloban como "dichos" y advierte que "para designar esta forma simple se emplean, con ligeras y no siempre claras distinciones, también los siguientes términos: apotegma, aforismo, proverbio, adagio, máxima, refrán, sentencia; el conjunto se designa igualmente con los términos colectivos de literatura paremiológica o gnómica". (*Idem.)*

[17] R. Usigli, *op. cit.*, p. 97.

[18] Angelo Marchese y Joaquín Forrandellas, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, p. 123.

más fuerza activa; pero en el hombre que cree hay más resistencia".[19] Una comparación ingeniosa es la siguiente: "Hay sentimientos como helados: si no los tomamos pronto, se derriten".[20]

Quizá el camino a la paradoja conduce a su vez a un tono humorístico del pensamiento, aunque la reflexión esté presente. Veamos esta expresión: "Traer las cosas a la superficie. Dar a lo superficial un fondo. Dos trabajos únicos de las gentes de letras".[21] Se trata de "una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (frecuentemente en forma de oxímoron) al propio enunciado en que se inscriben".[22] Sirva de muestra: "El pintor necesita reducir sus colores; el escritor, multiplicar sus palabras",[23] pues propone la pauta del ejercicio artístico en la pintura y la literatura. De tal modo distingue: "No hay más que dos maneras de resolver la vida: la tragedia y la comedia. La primera es larga, pero dura poco. La segunda es corta pero no tiene fin".[24]

El cuidadoso uso del lenguaje en Usigli[25] busca en algunas entradas del diario hacer alarde del ingenio como en esta sentencia: "La inteligencia no es una cuestión de amplitud, sino una cuestión de altura".[26] Muchas veces simplemente se trata de juego de palabras, aunque el propósito paralelo sea revelar sabiduría: "Recuerdo que olvido a menudo. Y hago a veces lo imposible por olvidar que recuerdo";[27] "Para decir que no podía escribir dos líneas, aquel hombre llenó tres páginas"[28] u "Hoy no sé si quiero ni qué

[19] *Ibid.*, p. 164.

[20] *Ibid.*, p. 176.

[21] *Ibid.*, p. 239.

[22] A. Marchese, *op. cit.*, p. 307.

[23] R. Usigli, *op. cit.*, p. 96.

[24] *Ibid.*, p. 234.

[25] *Cf.* Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, p. 32. "La prosa de Usigli es cuidada, plena de agudezas, con juegos del intelecto provocadores de ingeniosidades, textos portadores de información imprescindible y veraz, pero sin voluntad de estilo". (*Idem.*)

[26] R. Usigli, *op. cit.*, p. 98.

[27] *Ibid.*, p. 240.

[28] *Ibid.*, p. 45.

quiero, ni para qué lo quiero, ni por qué lo quiero ni cómo lo quiero, ni cuándo, ni dónde, ni cuánto lo quiero".[29]

El tema de la inspiración, sin duda, está presente en estas páginas del joven dramaturgo que busca tener la oportunidad de demostrar su talento. El 14 de octubre de 1932, expresa: "He dicho cosas ingeniosas todo el día. Sin embargo, no las recuerdo ahora",[30] un día después se pregunta "¿es decoroso obligar al ingenio a que pase lista de presente aquí todas las noches?".[31] Se trata del apego al calendario que es uno de los aspectos definitorios del género según Maurice Blanchot: "Escribir su diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener".[32] El último día del año 32 el joven Usigli se da ánimo: "Algo nuevo para el mes. Puedo ir escribiendo fragmentariamente mil cosas. ¿Con cuál empezar? Con la que llegue primero, con la que madrugue mañana. La única fuerza posible es la de la obra".[33]

La disciplina del diario es consciente en Rodolfo Usigli, por lo que en sus últimas páginas lamenta su falta de constancia.[34] El 27 de agosto de 1933 anota: "Vacaciones todavía hoy. No pensar, no seguir una idea. Soñar, olvidarse y sentirse maravillosamente indiferente ante todo. Hoy —y tal vez sólo hoy".[35] En diciembre del año anterior entre paréntesis apunta:

[29] *Ibid.*, pp. 247-248.

[30] *Ibid.*, p. 76.

[31] *Ibid.*, p. 77.

[32] Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 207.

[33] R. Usigli, *op. cit.*, p. 135.

[34] Dichas circunstancias han sido indicadas por Celia Fernández Prieto: "La cita con la escritura, convertida a veces en un ritual, se tematiza reiteradamente en los textos: en la reclusión de la estancia o de la habitación, a una hora en que cesa toda perturbación ajena, el diarista se sitúa ante el vacío de la página en blanco, entregado a la contemplación de imágenes de lo recién vivido, a la fluencia de sentimientos o representaciones mentales, que aparecen sólo como acontecimientos del lenguaje". (Celia Fernández Prieto, "Diario e intimidad", en *Revista de Occidente*, núm. 406, marzo 2015, p. 59.)

[35] R. Usigli, *op. cit.*, p. 275.

"(Dos días de indisciplina, el 2 y el 3 de diciembre, por causa de mi fatiga física. Una frase por día siquiera)".[36]

Asimismo, de sus declaraciones se deduce la materialidad de su diario: "A este paso, voy a abandonarlo todo por algún tiempo: notas, ideas, deseos, a no hacer nada más que buscar trabajo. […] Me tomo, además, derechos que no me corresponden: estas tarjetas no son para mi vida, sino para mi pensamiento".[37] Es decir, no escribe en un cuaderno, lo hace en fichas de trabajo como se comprueba en esta otra declaración: "Fin de la última tarjeta: nuevo deseo. Pero será mañana cuando escriba la última frase".[38]

Se sugiere la posibilidad de editar el diario, el 25 de abril de 1932 sostiene: "Publicar estas notas —en parte— después de dos o tres comedias, el año próximo, no estaría mal. El título sería: VOCES. Me gusta".[39] Retoma la idea el 27 de julio de 1933: "Hormigueo de ideas. Anoche se me ocurrió reunir las más cinglantes notas de estas tarjetas bajo el título Palabra Desnuda. Me enfrío recordando a Marichalar[40] y su Mentira Desnuda".[41] El 22 de agosto del mismo año reitera: "VOCES.- Pequeño prólogo. Interés de la madurez en la juventud. Tematización. Creación involuntaria del hombre, que de todo vive y a quien todo hace vivir, etc. Breve. Bien". ("Quizás el proyecto de un pequeño libro con los textos incluidos aquí, o relacionado con ellos o con la idea general. No sé ya. 1966").[42]

Afortunadamente, se decantó por la publicación completa de las tarjetas en un volumen que expresa su propia naturaleza diarística como hemos podido advertir. La lista de temas es muy variada pues se reflexiona sobre el amor, la amistad, el trabajo, la felicidad, el talento, el dinero, el pecado. Al inicio del libro hace un apartado que intitula "Alcancía" (donde conserva las primeras tarjetas que originaran el diario) y se medita sobre la belleza, la verdad, el dolor, el poder, asuntos que no se toman a la ligera, pues linda

[36] *Ibid.*, p. 114.

[37] *Ibid.*, p. 152.

[38] *Ibid.*, p. 95.

[39] *Ibid.*, p. 231.

[40] Antonio Marichalar (1893-1973) fue un crítico literario e historiador español que publicó *Mentira desnuda* (1933). Es un autor cercano a la Generación del '27.

[41] R. Usigli, *op. cit.*, p. 265.

[42] *Ibid.*, p. 272.

cómo él mismo reconoce en la filosofía. Para Usigli la función filosófica es "congregar, reunir, separar, elegir y descartar entre las formas del pensamiento humano"[43] y afirma: "Un filósofo alejado de la literatura es un arquitecto que puede trazar un bello plano pero desconoce los elementos para llevarlo a la realidad (para comunicarlo. – 1966)".[44]

En otras entradas del diario se detiene a describir su personalidad. Ahí manifiesta su agudo sentido crítico, pues él mismo se reconoce sin falsas modestias como un joven talentoso, aunque infeliz por no haber alcanzado aún su obra cumbre. Se muestra vanidoso, escéptico e indisciplinado, aunque tiene grandes metas y ambición para alcanzarlas. Se encamina sobre todo a su vocación primordial que será el teatro. Pobre pero bondadoso, no deja de sentirse excluido por su condición de hijo de inmigrantes y se percibe en varios aspectos como provinciano al no haber aún viajado al extranjero. Sin embargo, en la construcción de ese *yo* se evidencia un afán de trascendencia y un orgullo a toda prueba.

Voces de Rodolfo Usigli presenta la múltiple expresión de elementos que configuran la obra dentro del género diarístico: el arraigo a lo cotidiano, la inmediatez de los hechos relatados, la introspección, el autoexamen, la sinceridad al consignar sus circunstancias y la reflexión de la existencia. Este volumen preserva las palabras de aquel joven de veintisiete años que para sobrellevar la vida escribe para sí mismo. Es notorio que el *yo* de antes no corresponde con el *yo* de hoy por lo cual el diarista intenta no desvirtuar su voz de joven colocando entre paréntesis aquellas anotaciones que clarifican un pasaje o una idea. Esta obra es peculiar por el respeto con el cual su autor y editor conservan su pluralidad de voces.

[43] R. Usigli, *op. cit.*, p. 243.

[44] *Ibid.*, p. 244.

Bibliografía

Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1969. 283 pp.

Caballé, Anna, *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015. 309 pp.

Fernández Prieto, Celia, "Diario e intimidad", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 2015, núm. 406, pp. 49-70.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 2000. 448 pp.

Picard, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1981, vol. iv. pp. 115-122.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianas*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005. 132 pp.

Spang, Kurt, "Géneros literarios" [libro ix], *El lenguaje literario: vocabulario crítico*. Madrid, Síntesis, 2009.

Torres, Vicente Francisco, "Diario de trabajo", en *Siempre!* México, 18 de septiembre de 1997, núm. 2309, p. 62.

Usigli, Rodolfo, *Voces. Diario de trabajo [1932-1933]*. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967. 322 pp.

El voyeur en la ventana. La intimidad como pacto de lectura del diario

Gabriela Koestinger
FFL-UNAM

En los últimos años, la escritura autobiográfica en sus diferentes manifestaciones ha gozado de una gran popularidad, la publicación cada vez más frecuente de autobiografías, memorias, epistolarios, diarios y textos —como la autoficción— que transitan entre las fronteras de lo autobiográfico y lo ficcional, dan muestra del interés que ha generado y que cada día inspira la gama de lo autobiográfico; sin embargo, la autobiografía no es nueva en la historia de Occidente, se puede hablar de escritos autobiográficos que datan de la Antigüedad como la "Carta VII" de Platón, —denominada por algunos pensadores como la "primera [auto]biografía"—;[1] del siglo IV como las *Confesiones* de San Agustín; del siglo XVII como los *Ensayos* de Montaigne, o del siglo XVII como las *Confesiones* de Rousseau. Y si bien es complicado marcar un momento específico o un texto como el inicio de la autobiografía —ya que mucho depende del enfoque o la definición que se utilice— lo que es certero es que la práctica de escribir sobre la vida de uno mismo ha estado presente desde tiempos ancestrales.

Curiosamente, las lecturas críticas sobre el género autobiográfico son bastante recientes, no es sino hasta finales del siglo XIX que se puede encontrar "the first wave of modern criticism on the field"[2] y es en la segunda mitad del siglo XX donde tienen lugar las discusiones más ricas y fructíferas del campo. No obstante, el corto periodo en el que se ha desarrollado la teoría autobiográfica no ha impedido un extenso desarrollo, y su evolu-

[1] Román García Fernández, "La Carta VII. La autobiografía de Platón y su método", en *Eikasia. Revista de Filosofía*, *núm.* 12, p. 183.

[2] Sidonie Smith y Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, p. 113.

ción a pasos agigantados ha situado la discusión en un lugar significativo en los estudios literarios: "As autobiography has been the dominant mode in literature of the twentieth century, so critical attention to the questions posed by the autobiographical act has become the principal preoccupation of theorists across the entire critical spectrum".[3]

Sin embargo, en el espectro de lo autobiográfico, hay un tipo de textos que destaca por haber dominado el foco de atención, pues como menciona Blanca Estela Treviño:

> Dentro de las escrituras del yo, la autobiografía ha ocupado un lugar privilegiado, ha sido una de las manifestaciones literarias más asediadas y mejor investigadas desde hace medio siglo. Ha contado con una bibliografía creciente cuyo análisis muestra el interés que ha suscitado entre los teóricos de la literatura, la lingüística y la historia, incluyendo también la participación denodada de los filósofos.[4]

Y si bien la tendencia más reciente en los estudios sobre la autobiografía es una de mucha mayor apertura a todas las manifestaciones que se pueden considerar como autobiográficas, un texto como el diario íntimo no ha llegado a generar el mismo interés teórico y crítico que ha logrado la autobiografía. Las discusiones sobre el diario íntimo han conformado un grupo más bien disperso donde el único consenso parece ser la afirmación de que el diario es un texto problemático; quizá sea por una dimensión textual que no reconoce reglas, pues en sus páginas puede existir cualquier reflexión, de la más nimia a la más profunda; cualquier nota o comentario es posible; citas, dibujos, fotos, u otros materiales, todos son bienvenidos, incluso mentiras o verdades. La escritura diarística: "is a realm of freedom, whose practitioners can decide for themselves how to behave, and then change the rules as they please",[5] o como expresa Béatrice Didier, "el diario

[3] James Olney, «Review of 'Fictions in Autobiography', Paul John Eakin» en *American Literature* 58, p. 621.

[4] Blanca Estela Treviño García, "Presentación", en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, p. 1.

[5] Jeremy D. Popkin, "Philippe Lejeune, Explorer of the Diary", en Philippe Lejeune, *On Diary*, p. 5.

puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de texto en gestación; a fin de cuentas, casi todo".[6] Es por eso que la dimensión textual se ha pensado como un espacio híbrido y proteico que hace imposible una clasificación formal aplicable a todas sus ocurrencias.

Por otro lado, el valor de su escritura es constantemente cuestionado y suele situarse en relación con diferentes discursos, como el literario, el histórico, o incluso el psicológico, es decir, se pregunta constantemente si la información que proporciona un diario puede ser considerada como histórica u objetiva, si contiene características literarias, o si los diarios sirven para acercarse a la psique de sus autores. Pero cabe observar que este tipo de consideraciones se acercan al diario siempre como un complemento, como un documento que pueda aportar *algo* a un discurso o género ya estudiado y definido, "within the academy, the diary has historically been considered primarily as a document to be mined for information about the writer's life and times or as a means of fleshing out historical accounts".[7] De ahí que el lugar del diario haya estado entre los márgenes de diferentes discursos, géneros o prácticas, siempre moviéndose entre fronteras:

> The diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and the reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarize its characteristics within formalized boundaries. The diary is a misfit form of writing, inhabiting the frontiers between many neighboring or opposed domains, often belonging simultaneously to several 'genres' or 'species' and thus being condemned to exclusion from both at once.[8]

[6] Béatrice Didier, "El diario ¿forma abierta?", en *El diario íntimo. Revista de Occidente* 182-183, p. 39.

[7] Suzanne L. Bunkers y Cynthia A. Huff, "Issues in Studying Women's Diaries: A Theoretical and Critical Introduction, en *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*, p. 1.

[8] Rachel Langford y Russell West, "Introduction: Diaries and Margins", en *Marginal Voices*, *Marginal Forms. Diaries in European Literature and History*, p. 8.

Otro tipo de acercamiento al diario se ha dado relacionando su marginalidad formal con una marginalidad política, racial o de género. En este tipo de lecturas destaca una gran lista de trabajos centrados en los diarios de mujeres, pues el diario se ha visto como un lugar privilegiado tanto para el desarrollo como para el estudio de la escritura y la subjetividad femenina. Teóricas como Nora Catelli, Margo Culley, Sidonie Smith, Suzanne Bunkers o Cynthia Huff han encontrado en los diarios escritos por mujeres elementos que justifican su particularidad y han estudiado diferentes relaciones entre lo femenino y la escritura diarística o íntima. Ya sea por su estructura fragmentaria; por su temática más bien ligada a lo cotidiano y doméstico; o por su tipo de producción en un ámbito privado, el diario desde la óptica feminista se ha considerado un instrumento propicio para la escritura femenina o, incluso, un tipo de escritura femenina en sí.

Por otro lado, la marginalidad formal del diario no sólo se ha relacionado con la marginalidad femenina, también hay una gran serie de aproximaciones que se concentran en el diario y sujetos en posiciones marginales políticas o de raza. Los diarios de esclavos o prisioneros de guerra también se han visto como espacios privilegiados para la voz de sujetos que no han tenido un acceso a las formas canónicas de producción, publicación y circulación.

Estudiar la marginalidad del diario pone en juego no sólo aspectos de la escritura diarística sino de la escritura autobiográfica, literaria e incluso académica; obliga a preguntarse por lo literario y sus modos de circulación, también invita a repensar aquello que se considera canónico y a cuestionar la atención que en la academia se le brinda a diferentes textos y el porqué se relega a otros. Por otro lado, es la posición marginal en el discurso teórico la que hoy presenta un desafío para cualquiera que se quiera acercar al estudio del diario, ya que una gran parte de los estudios existentes lo aborda buscando las contribuciones que este puede hacer a otras disciplinas o áreas como la historia, la psicología, los *Women's Studies* o *African-American Studies*, etcétera, y no existe un vocabulario o una herramienta para hablar de los mecanismos propios del diario.

De esta manera, el trabajo que he desarrollado sobre el diario en los últimos años se ha concentrado en la construcción de herramientas teóricas para poder acercarse a su estudio, y es el impulso que guía también este ensayo.

El diario

El diario, definido por Nora Catelli como "el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo"[9] o por Celia Fernández Prieto como "una práctica de escritura que registra en una secuencia temporal datada y más o menos continuada, un conjunto de anotaciones relacionadas con la vida cotidiana (profesional o familiar, privada o pública, personal o colectiva) de quien lo escribe"[10] es un texto cuyo estudio debe considerar una gran cantidad de problemáticas: la escritura del diario acotada al calendario obliga a reflexionar sobre la temporalidad y la narración; el ejercicio de un sujeto que escribe para sí mismo pone en la mesa la discusión más amplia sobre los ámbitos público, privado e íntimo, así como sus fronteras; un diario publicado y con el nombre de un escritor en la portada, apela, inevitablemente, a pensar la figura del autor y las reflexiones que, desde "La muerte del autor" en 1968, se han suscitado; y finalmente, el énfasis que un texto como el diario pone en el sujeto, implica acercarse a problemáticas no sólo relacionadas con la identidad, sino también de representación, lenguaje y referencialidad.

Sin embargo, el diario íntimo, desde su denominación, habla de dos elementos fundamentales, por un lado, la palabra *diario* remite a la actividad de registro acotada al calendario y por otro, el término íntimo habla de su cualidad de escritura autodirigida y secreta. El primer elemento, la estructura datada, es uno cuya mención es constante cuando se habla del diario, tal y como lo hace Maurice Blanchot en su famosa cita:

[9] Nora Catelli, "El diario íntimo: Una posición femenina", en *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, p. 45.

[10] Celia Fernández Prieto, "Diario e intimidad", en *Revista de Occidente*, núm. 406, p. 49.

> El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia.[11]

O como menciona Celia Fernández Prieto sobre el diario: "Su movimiento textual es fragmentario, desentramado, abierto, irregular. Su único requisito es el sometimiento al calendario, al transcurrir de un tiempo objetivado en fechas, en horas o en momentos del día".[12] La estructura datada es quizá el elemento más constante en un conjunto de textos que resalta por su inestabilidad y heterogeneidad.

Pero es el segundo elemento de la denominación el que en este trabajo me aqueja, pues pensar a la intimidad en relación con el diario invita a considerar una gran serie de problemáticas, entre ellas, la paradoja del diario literario,[13] pues ¿cómo se puede leer un diario si la única manera de aceptarlo como íntimo es reconociendo el secreto de su escritura?

Es en este sentido que quiero hacer unas precisiones o unos apuntes teóricos sobre la intimidad para relacionarlos, posteriormente, con la propuesta particular que quiero presentar sobre la intimidad del diario como pacto de lectura.

Diario e intimidad

En su breve ensayo titulado "Teoría de la intimidad", Carlos Castilla del Pino sugiere que "las actuaciones humanas son representaciones de un

[11] Maurice Blanchot, "El diario íntimo y el relato", en *El libro que vendrá*, p. 206.

[12] C. Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 49.

[13] Hablo de diario "literario", a grandes rasgos, como aquel diario que se publica y que cuenta con una *función-autor* pues la diferencia entre diario íntimo o diario literario (y otros tipos de diarios) implica una discusión demasiado compleja y extensa como para poder figurar productivamente en este trabajo.

yo"[14] y elabora una clasificación tripartita de estas al dividirlas en íntimas, *públicas* y *privadas*, plantea que una actuación no se puede considerar como íntima o pública por elementos intrínsecos, sino que estas se definen por el tipo de escenario en el que se llevan a cabo. Las actuaciones íntimas serían aquellas que se desarrollan en un escenario que "posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto",[15] las actuaciones privadas se orientan al exterior, pero son compartidas sólo por un grupo específico de personas o "cómplices", como las llama Castilla, y finalmente, el escenario público es aquel que "se dispone de forma tal que las actuaciones son precisamente observables".[16]

En este sentido es que el diario se puede pensar como íntimo, pues su escritura supone un desarrollo en un espacio que sólo es accesible para el mismo sujeto que escribe, pero la paradoja surge cuando se piensa en los diarios que se pueden denominar como literarios, diarios de escritores, o simplemente, los diarios que se publican, pues estos parecen, en una primera instancia, romper con el precepto básico de la intimidad cuando salen del "umbral del ocultamiento",[17] aquel "espacio protegido"[18] que se sugiere es la intimidad. De esta manera, un diario que se publica, para Castilla del Pino dejaría de ser íntimo, pues aun cuando reconoce que una actuación íntima puede luchar por exteriorizarse, piensa que al hacerlo cambia su estatus a público o privado y deja de ser la misma actuación, y en la *Arquitectura de la vida humana* menciona: "toda pretendida expresión/comunicación de la intimidad es un fracaso, porque se trata de informar un territorio para el que no hay palabras".[19]

[14] Carlos Castilla del Pino, "Teoría de la intimidad", en *El diario íntimo. Revista de Occidente*, núm. 182-183, p. 15.

[15] *Ibid.*, p. 19.

[16] *Ibid.*, p. 20.

[17] Manuel Hierro, "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", en *Mediatika. Cuadernos de medios de comunicación*, p. 104.

[18] C. Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 24.

[19] C. Castilla del Pino, *apud* Anna Caballé, "Filosofía, intimidad y diario: lo que quedó atrás", en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, p. 23. Frente a este tipo de planteamientos, Celia Fernández Prieto en su ensayo "Diario e intimidad" menciona que no se puede pensar a la intimidad como separada del lenguaje y sugiere al diario como un discurso performativo que construye una idea de la intimidad a través de la escritura, y

Quizá los planteamientos de Castilla del Pino se podrían complementar o problematizar de manera más profunda con algunas implicaciones que presentan el lenguaje y la escritura; sin embargo, el paso que da el diario literario del ámbito íntimo hacia el público, es un punto que ha servido a otros teóricos para crear clasificaciones donde la paradoja del diario literario simplemente se resuelve separándolo del diario íntimo, así como lo hace Hans Rudolf Picard en su ensayo de 1981 "El diario como género entre lo íntimo y lo público", donde establece que el "diario auténtico" es esencialmente *a-literatura*, pues al haber sido escrito en un ámbito al que sólo el propio escritor tiene acceso "carece precisamente de la condición más universal de toda Literatura: el ámbito público de la comunicación".[20]

Estos apuntes le sirven a Picard para crear, posteriormente, una clasificación de tres tipos de diarios: el *diario auténtico*, escrito en un ámbito privado y sin intención alguna de ser publicado; el *diario literario*, "escrito con vistas a su publicación";[21] y el *diario ficcional*, que se da "cuando el diario pasa a ser una técnica de la narración ficcional".[22] Otro teórico como Alain Girard ha manejado un acercamiento similar al sugerir que la conformación del diario como género literario se da en el siglo XX con escritores que comienzan a publicar sus propios diarios en un movimiento que habla de una escritura que, antes íntima, se convierte en pública.

Así, Castilla del Pino, Hans Rudolf Picard y Alain Girard parecerían convenir en la idea de que el diario íntimo es fundamentalmente distinto al literario, pues a grandes rasgos, es la publicación la que los separa, y frente a esto, lo que yo me pregunto es si se le puede negar cualquier dimensión íntima al diario literario o si, tal vez, hay alguna otra manera de abordar el problema.

Lo que puedo observar en clasificaciones como las de Picard y Girard es que las dos se sustentan sobre la intención del autor, es decir, piensan en

---

plantea que: "Lo íntimo del diario no es pues una *realidad* dada, que existe fuera o antes del lenguaje, sino un efecto de las palabras" (*Op. cit.*, p. 65).

[20] Hans Rudolf Picard, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, p. 116.

[21] *Ibid.*, p. 118.

[22] *Ibid.*, p. 119.

lo que el escritor del diario planeaba hacer con su texto o con el destinatario que tenía en mente al momento de la escritura, y esto me parece un punto demasiado problemático pues las intenciones son elementos demasiado inestables como para teorizar con ellas —o quizá yo soy demasiado desconfiada— y por otro lado, como se puede observar en diferentes casos, la publicación de un diario no siempre depende de la intención del autor.

Se puede traer a la mesa el caso de Franz Kafka y sus palabras a Max Brod: "Mi testamento será muy sencillo. En él te pido que lo quemes todo";[23] sin embargo, Brod publicó, entre una gran cantidad de textos, los *Diarios* del escritor praguense. Por otro lado, se puede hablar de un caso más ambiguo con los diarios de Susan Sontag, publicados en 2008 por su hijo David Rieff, quien, en el prefacio del primer volumen de los libros, explica sobre la publicación:

> It is not a decision I ever wanted to make. But my mother died without leaving any instructions as to what to do with either her papers or her uncollected or unfinished writing […] The sole conversation I ever had with my mother about them [the diaries] was when she first fell ill […] and it consisted of a single, whispered sentence: 'You know where the diaries are'.[24]

Y finalmente, se puede hablar también de Alejandra Pizarnik, quien antes de morir llegó a editar fragmentos de su diario para publicarlos, ediciones incluso reflejadas en los *Diarios* publicados en el 2014 a cargo de Ana Becciú.

Es por tal que pienso que definir —o eliminar— la intimidad del diario literario por las intenciones del autor bien puede llevar a un tipo de análisis detectivesco donde el trabajo del crítico sea validar o incluso gradar la intimidad de un diario basándose en elementos que trabajan con el sujeto empírico y no la figura construida en el diario.[25]

[23] Max Brod, "Nota final de la primera edición alemana", en Franz Kafka, *Obras escogidas, La metamorfosis, El Proceso, El Castillo*, p. 365.

[24] David Rieff, "Preface", en Susan Sontag, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*, pp. VII-IX.

[25] La separación entre el sujeto empírico y la auto-figuración que construye el diario se puede entender de manera más amplia con conceptos como el de *función autor* de Michel

Por supuesto que hay otras maneras de trabajar a la intimidad y su relación con el diario, pues la intimidad en sí, como tema de estudio, es sumamente compleja y se puede abordar y se ha abordado desde diferentes enfoques y disciplinas, muestra de ello son los extensos trabajos de Helena Béjar, donde se aborda a la intimidad desde un punto de vista sociológico y donde se insiste en la historicidad del concepto, o el trabajo de José Luis Pardo quien se acerca a lo íntimo desde la filosofía. Por otro lado, teorías postestructuralistas de la autobiografía, como el trabajo de Paul de Man sirven para abordar al diario como un texto que al estar mediado por el lenguaje ya no sería una representación directa de un sujeto, sino una construcción retórica, y desde este enfoque que habla de una ilusión referencial, también se podría pensar en una ilusión de intimidad.

Pero lo que yo quiero sugerir es pensar a la intimidad no desde el momento de creación o el momento de escritura, ni desde la ilusión o la imposibilidad, sino ver a la intimidad desde un enfoque pragmático, es decir, como pacto de lectura, como un elemento definitorio para la recepción y valoración de los diarios.

Hablar de pacto de lectura remite, entonces, al pacto autobiográfico, aquel que el diario comparte con otro tipo de textos como la autobiografía, las memorias o la epístola. El concepto acuñado por Lejeune habla de un contrato entre el autor y el lector que se produce gracias a la identidad entre autor, narrador y personaje; el pacto autobiográfico refiere a una manera de acercarse a un texto y de leerlo con la certeza de que lo que se lee pertenece al orden de lo real. De esta manera, y como menciona Mónica Quijano, se parte de "una perspectiva pragmática que sitúa la cuestión de la veracidad del discurso en el ámbito del pacto de lectura que éste propone".[26]

Foucault, o el concepto de *Des-Figuración* desarrollado por Paul de Man en su ensayo "Autobiography as De-Facement". En mi tesis de licenciatura *"Un puñado de arena en una mano angustiada" El diario íntimo en el sistema literario y su carácter de auto-figuración*, hago un recorrido por estos conceptos y hablo de la identidad en el diario como producto de un proceso de auto-figuración que culmina en una identidad separada del sujeto empírico.

[26] Mónica Quijano, "Vidas propias-vidas ajenas: reflexiones en torno a la escritura (auto) biográfica", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, p. 136.

Y así como el diario participa en un pacto de veracidad, participa también en un pacto de intimidad, es decir, el diario no sólo propone una lectura referencial, sino que, más allá, sugiere que su escritura es producto de un ejercicio íntimo o secreto. El diario presenta el pacto del voyeur, aquel que mira "lo que-no-debe-ser-visto"[27] como lo ha caracterizado Castilla del Pino. Este pacto se construye en diferentes diarios con el uso de variados mecanismos y la participación de diferentes instancias, a veces lo íntimo se presenta desde el ámbito textual y temático, tal y como es en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, donde las reflexiones sobre su sexualidad o las constantes menciones sobre el suicidio apuntan a una temática que se podría considerar más bien íntima. Por otro lado, también se puede dar el caso de diarios cuya idea de intimidad se refuerza por la crítica y las instituciones culturales con historias y repeticiones del carácter secreto del texto, como en el caso ya mencionado de los *Diarios* de Kafka. Y, efectivamente, también hay diarios que no funcionan con el pacto de intimidad o por lo menos intentan alejarse al predominar temas públicos, creaciones literarias o reflexiones intelectuales, como los *Diarios* de José Lezama Lima, sobre los cuales, en el mismo prólogo se menciona: "Más que diarios, son, en verdad, anotaciones fechadas […] en estas páginas que cubren una década tan fecunda desde el punto de vista creativo y de tanta penuria material, Lezama apenas se abre en su diario a las confesiones personales".[28]

A sabiendas que hace falta un análisis más extenso de diferentes casos y diarios específicos, análisis que por simple falta de espacio no puedo extender aquí, sí me parece ver que los diarios con el pacto de intimidad invitan a imaginar cajones secretos, llaves escondidas o cuadernos perdidos en el polvo, y detrás de su portada, ofrecen una intimidad desplegada a lo largo del calendario o a un sujeto que se desnuda en el decurso de los días, porque no sólo se verá el desnudo, sino los momentos en los que caen las prendas.

De esta manera, retomar la pregunta paradójica: ¿cómo se puede leer un diario si la única manera de aceptarlo como íntimo es reconociendo el secreto de su escritura? Me invita a pensarla no ya como interrogante sino como proposición, es decir, el diario se lee como íntimo porque, efectiva-

[27] C. Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 21.

[28] Ciro Bianchi Ross, "Prólogo", en José Lezama Lima, *Diarios*, pp. 10-11.

mente, se acepta el secreto de su escritura. Es decir, se puede deconstruir y explorar la escritura diarística para encontrar en su lenguaje una serie de imposibilidades como la de representación, referencialidad o intimidad, pero eso no previene que el diario se llegue a leer, interpretar, o incluso exigir, como un documento factual y, sobre todo, íntimo. De hecho, y como dato curioso, cabe mencionar que el término íntimo fue acuñado al diario por un editor, esto con la publicación del *Journal Intime* de Henri-Frédéric Amiel en 1882.

Me parece entonces que pensar en un pacto de intimidad bien puede explicar tanto la relevancia como el carácter apelativo de los diarios —y otro tipo de escrituras que lo pueden compartir— sobre todo si se ve desde el contexto de lo que Nora Catelli ha llamado "la era de la intimidad", en la cual se puede observar "un movimiento hoy vigente hacia la centralidad del yo"[29] y una "importancia cada vez mayor de las afirmaciones individuales",[30] también a la luz de lo que Paula Sibilia llama la "intimidad como espectáculo" o a lo que Anna Caballé ha llamado la "industrialización de la intimidad".

Quiero aclarar que con este trabajo no planeo, de ninguna manera, dejar de lado o ignorar todas las discusiones sobre la intimidad o sobre el lenguaje que cada día problematizan más al diario y sus diferentes relaciones, sólo me interesa proponer a la perspectiva pragmática como una manera más de considerar el problema.

Los diarios íntimos y su carácter apelativo, el deseo y el interés que inspiran, así como las fantasías que provocan y el halo de prohibición o secreto que los rodea, dan cuenta de una búsqueda incesante por aquella entidad que tal vez no sea más que una ficción o el centro de una mitología, aquella entidad que llama pero siempre escapa, y la cual podemos deconstruir pero nunca logramos ignorar… el *Yo*.

[29] N. Catelli, *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, p. 17.
[30] *Ibid.*, p. 19.

Bibliografía

BIANCHI ROSS, Ciro, "Prólogo", en José Lezama Lima, *Diarios (1939-49 / 1956-58)*. México, Ediciones Era, 1994, pp. 9-13

BLANCHOT, Maurice, "El diario íntimo y el relato", en El libro que vendrá. Caracas, Monte Ávila, 1959, pp. 207-212.

BROD, Max, "Nota final de la primera edición alemana", en Franz Kafka, *Obras Escogidas. La metamorfosis*, *El Proceso*, *El Castillo*. Santiago, Andrés Bello, 1992, pp. 362-372.

BUNKERS, Suzanne L. y Cynthia A. Huff, "Issues in Studying Women's Diaries: A Theoretical and Critical Introduction", en *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1996, pp. 1-20.

CABALLÉ, Anna, "Filosofía, intimidad y diario: Lo que quedó atrás", en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015, pp.17-38.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Teoría de la intimidad", en *El diario íntimo*. *Revista de occidente*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1996, núm. 182-183, pp. 15-30.

CATELLI, Nora, "El diario íntimo: una posición femenina", en Beatriz Viterbo, ed., *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario [s/n], 2007, pp. 45-58.

CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, en Beatriz Viterbo, ed. Rosario, [s/n], 2007. 411 pp.

DIDIER, Béatrice, "El diario ¿forma abierta?", en *El diario* íntimo. *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1996, núm. 182-183, pp. 39-46.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, "Diario e intimidad", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 2015, núm. 406, pp. 49-70.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Román, "La carta VII. La autobiografía de Platón y su método", en *Eikasia. Revista de Filosofía*. España, Eikasia ediciones, 2007, núm. 12, pp. 163-183.

HIERRO, Manuel, "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", en *Mediatika. Cuadernos de medios de co-*

municación. España, Sociedad de Estudios Vascos, 1999, núm. 7, pp. 101-118.

Langford, Rachel y Russell West, "Introduction: Diaries and Margins", en *Marginal Voices, Marginal Forms. Diaries in European Literature and History*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 6-21.

Lezama Lima, José. *Diarios (1939-49/1956-58).* México, Ediciones Era, 1994. 134 pp.

Olney, James, "Review of '*Fictions in Autobiography*', Paul John Eakin", en *American Literature.* Durham, North Carolina, Duke University Press, 1986, núm. 58, pp. 621-623.

Picard, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1981, vol. iv. pp. 115-122.

Popkin, Jeremy D. "Philippe Lejeune, Explorer of the Diary", en Philippe Lejeune, *On Diary*. Manoa, University of Hawaii: Biographical Research Center/Versa Press, 2009, pp. 1-15.

Quijano Velasco, Mónica, "Vidas propias-vidas ajenas: reflexiones en torno a la escritura (auto)biográfica", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones en torno a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros.* México, Bonilla Artigas / unam, 2016, pp. 135-145.

Rieff, David, "Preface", en Susan Sontag, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2008. pp. vii-xiv.

Smith, Sidonie y Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001. 394 pp.

Treviño García, Blanca Estela, "Presentación", en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, México, Bonilla Artigas / unam, 2016, pp. 1-17.

Memoria, subjetividad y apropiaciones: infancia y dictaduras del Cono Sur en tres novelas recientes

Florencia Vergara Aguilar
Universidad Austral de Chile

Para mis hermanos Francisca, Cristián y Pablo,
niños en dictadura.

Cuando se conmemoraron cuarenta años del golpe militar en Chile, múltiples reflexiones en el ámbito público mostraron la insuficiencia de la historia oficial para abordar la complejidad de lo vivido. En este panorama, este trabajo busca recuperar otras voces que conforman una historia con minúscula. Los relatos de carácter autobiográfico *El sur* (2012) de Daniel Villalobos, *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra y *En la pausa* (2011) de Diego Meret abordan perspectivas de infancia, juventud y adultez en las décadas recientes, periodos caracterizados por la represión dictatorial y la transición a la democracia en Chile y Argentina. Es relevante comprender el valor que tiene recordar en el presente, discutir hoy para promover los alcances críticos y reflexivos de la memoria.

Interesa entonces delimitar lo que algunos historiadores establecen como vivencia de infancia en dictadura. La revisión de las infancias en estos contextos devuelve a los niños su parte dentro de los múltiples relatos de la historia. Así es posible entender su participación no solo a nivel institucional, sino en términos económicos, sociales y educacionales, cotidianos e íntimos. Se puede así comprender lo vivido como parte de una experiencia que hay que seguir construyendo como relato.

Hacia mediados del siglo xx en Chile y en el desarrollo posterior del mismo, la figura del niño estuvo presente en el campo de las representaciones artísticas y del discurso político como "recurso propagandístico

electoral".[1] Un ejemplo de aquello es el célebre cartel de los tiempos de Allende que dice: "La felicidad de Chile comienza por los niños". Por otra parte, en el ámbito artístico se difunde el imaginario infantil desde el lugar desprotegido de la pobreza y como "refugio de la inocencia y el candor".[2] Es esta la imagen infantil que sobrevive a través de la canción "Luchín" de Víctor Jara, por ejemplo.

La dictadura irrumpe en el seno de las familias y, por consecuencia, en las infancias. Desde su inicio en 1973 y hacia los ochentas, la infancia estuvo marcada por la introversión. Aquella generación vivió, como aclaran Gabriel Salazar y Julio Pinto, una integración al proceso histórico que se relacionaba más con la clandestinidad que con la politización extrovertida de los años previos al golpe de Estado. La generación de los adolescentes y jóvenes de los ochenta vivió "un *dolor específicamente chileno*, [...] vecinal, familiar y personal. Surgió de la vida diaria, a lo largo de la niñez y juventud, no de una conversión "ideológica".[3] La infancia se vivió en una combinación de intimidad y ensimismamiento.

En el plano cultural, la cultura de los niños se asimila progresivamente a la de la juventud, desde la década de los sesenta en adelante, como apunta Rojas Flores. En el plano económico, la década de los setentas trajo una apertura comercial, lo que significó una diversificación y segmentación del mercado, "lo que hizo más intensa la oferta de productos para infantes".[4] La infancia arrastra entonces no solo las profundas transformaciones en los ámbitos íntimo y público, sino que los niños de la dictadura se convierten en un nuevo foco económico.

El contexto argentino tiene diversos puntos en común, así como también de divergencia con la historia chilena de los últimos cuarenta años. Julia Gerlero apunta que Argentina estuvo bajo regímenes militares en seis ocasiones a lo largo del siglo xx. La última dictadura surgida entre 1976 y 1983 es considerada como particularmente violenta, puesto que a lo largo de todo el periodo se llevó a cabo el terrorismo de Estado con desaparicio-

[1] Jorge Rojas Flores, *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, p. 612.

[2] *Ibid.*, p. 583.

[3] Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile v. Niñez y juventud*, p. 254.

[4] J. Rojas Flores, *op. cit.*, p. 734.

nes forzadas, secuestros sistemáticos y torturas. Por otro lado, como señala la investigadora Sandra Carli, existía un modelo de sociedad integrada de principios de la década de los setenta, que para fines de los años noventas, se percibe crecientemente polarizada y empobrecida.

Cuando se revisa el contexto dictatorial, se observa que en el plano social la rutina cotidiana se trasladó hacia el interior. La niñez se mantuvo en el ámbito familiar y privado. Su participación en sociedad se llevó a cabo en la esfera de la educación. Si antes la educación pública había sido emblema de "la idea de emancipación social e igualdad de oportunidades",[5] la nueva noción de educación básica desmiente, según Carli, la aspiración democratizadora de la educación. Se descubre, en cambio, un nuevo sentido estratégico en el sistema como espacio de contención social y de diferenciación educativa.

En el plano cultural, la participación de los niños fuera de lo doméstico se llevó a cabo en celebraciones de corte patriótico. En ellas la concurrencia participaba en familia y se obligaba la asistencia de escuelas. En el plano económico, el impacto del modelo neoliberal trae como consecuencia lo que Carli llama "nuevas figuras de la infancia argentina: el niño de la calle y el niño consumidor".[6] El mercado de oferta material para los niños crece, así como la influencia de la televisión y la informática.

La pregunta por las infancias hace surgir la inquietud por la constitución de sus subjetividades. En el ámbito literario, puede revisarse la construcción de subjetividades individuales a partir del vehículo de la memoria. Este análisis busca indagar además sobre cómo se construye una memoria de la infancia a partir de la escritura sobre la misma.

Más allá de tener conciencia de la memoria como construcción, es relevante aproximarse a entender qué se recuerda, quién delimita lo recordado y en qué forma se recuerda. Joël Candau indica que las memorias individual y colectiva componen un pensamiento social que resulta "de la transmisión de un capital de recuerdos y olvidos".[7] El his-

[5] Sandra Carli, "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente", en *Educaçao em Revista*, núm. 1, pp. 366-367.

[6] *Ibid.*, p. 357.

[7] Joël Candau, *Memoria e identidad*, p. 103.

toriador Jacques Le Goff, en tanto, propone que "[apoderarse] de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas".[8] Los mecanismos de manipulación de la memoria componen finalmente un "canon de memoria" como lo describe Beatriz Sarlo o "campo de lo memorable" según lo nombra Candau. Ahí prevalecen memorias dominantes que se transmiten en el medio escolar, institucional y familiar, por sobre otras marginadas a la luz de los fenómenos sociales y sus relaciones con los ejes de poder de las distintas sociedades. La identificación con una memoria en particular se ve desplazada por las voluntades políticas de quienes detentan el poder sobre la memoria.

Otro rasgo fundamental de la memoria es que quien escribe sobre su experiencia vital, quien se narra a sí mismo, "no posee más que las huellas que de su ser pasado han quedado en su memoria. Es así que el relato no reproduce el pasado ni encuentra su sentido, sino que produce el pasado y produce el sentido"[9] según analiza Irene Klein. Aunque el recuerdo está anclado en el pasado, la memoria está anclada en el presente, puesto que ese es "el tiempo *propio* del recuerdo"[10] como apunta Sarlo.

Así, el ejercicio de remembranza responde a una voluntad de memoria, a una necesidad de recordar y enfrentarse a la memoria transmitida. En el marco de las escrituras del *yo*, se ha planteado en este sentido el concepto de posmemoria como la "experiencia de quienes crecieron dominados por las narrativas que precedieron su nacimiento".[11] Sarlo lo describe como la "memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos".[12] Gilda Waldman observa que se produce en estos casos una "tensión entre la filiación genealógica y el desarraigo",[13] lo que tiene

[8] Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, p. 134.

[9] Irene Klein, *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*, p. 18.

[10] Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, p. 10.

[11] Gilda Waldman, "Post-memoria dictatorial en la reciente narrativa chilena: tres novelas". Doc. inéd. México, 2013. p. 4. Waldman retoma el concepto de una definición previa de Marianne Hirsch.

[12] B. Sarlo, *op. cit.*, p. 126.

[13] G. Waldman, *op. cit.*, p. 7.

resultados variados como la reafirmación de las lealtades o escisiones en el plano familiar y de los afectos, así como también una construcción o hallazgo de nuevos arraigos.

De este modo, el valor de la memoria en la construcción autobiográfica puede entenderse más allá de la referencia. La falibilidad del recuerdo pierde importancia si se comprende que lo relevante de aquella memoria es permitir la observación de sí y la relación con una narrativa del recuerdo ajena que condiciona la construcción identitaria de quien escribe. Por ende, la infancia puede concebirse como fundamento para el recuerdo en la medida en que la memoria forma parte de la construcción del sujeto.

La infancia se configura complejamente desde herencias familiares, sociales, económicas e históricas. Una de estas herencias es la memoria. El poder ejercido sobre aquella memoria integra entonces, además del linaje familiar del recuerdo, la influencia del "campo de lo memorable" en el plano público y social. En ese sentido, la memoria de una infancia se entiende desde el momento mismo de la niñez cargada de imágenes y relatos que parecen no ser propios. Sin embargo, la memoria de dicha infancia está además filtrada por el tiempo presente de la memoria, el tiempo en que se recuerda. Así, los narradores adultos se enfrentan a sus recuerdos de niñez que tienen una narrativa particular, mezcla de lo propio con lo ajeno.

El encuadre del mundo infantil, según la escritora e investigadora chilena Andrea Jeftanovic, es la familia como "microespacio donde acontece la vida y en el que se reproducen a pequeña escala los conflictos personales y sociales".[14] Ese espacio está evidentemente anclado a su realidad próxima, inundado de lógicas e imágenes sociales. La casa familiar traduce referencias vinculadas a una clase social. En la narración sobre la infancia entonces, se constituyen subjetividades donde confluyen, entre otros elementos, las herencias familiares, un 'campo de lo memorable' y una clase social.

Sobre la infancia, el escritor Alejandro Zambra reflexiona en una entrevista lo siguiente:

[14] Andrea Jeftanovic, *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, p. 15.

> […] a la hora de narrar la infancia todo está lleno de incertidumbres, la infancia es una ficción, la viviste pero no lo recuerdas, son imágenes que te cuentan y a la incertidumbre que acompaña cualquier narración sobre la infancia tienes que sumarle haber crecido en dictadura. Que es algo que convierte en amargo cualquier recuerdo feliz, porque todos los recuerdos se tiñen de una opresión a la hora de contarlos.[15]

Las infancias ocurridas en el marco de una dictadura pueden reflejar así tanto las lógicas de aniquilamiento que enfrentan a los niños a la muerte o a las armas, como la manipulación de la vida cotidiana que mantiene a los niños alienados en el núcleo de sus familias y acostumbrados al silencio. Es posible conocer y leer la experiencia de vida y la presentación de las subjetividades de quienes fueron niños en aquellas circunstancias. Mucho más allá de una añoranza romántica, las escrituras de quienes vivieron en aquel contexto se apropian de la nostalgia como un discurso crítico, entendiendo incluso los afectos y las relaciones familiares en términos políticos, como lugar íntimo que disfraza lo colectivo.

El carácter esencial de la niñez se manifiesta de manera evidente en los tres relatos que se analizarán a continuación. En *El sur* (2012) de Daniel Villalobos se narra con un tono a ratos nostálgico, otras veces desengañado y descreído. Este solapamiento de la añoranza en el relato asoma la mirada infantil entre las palabras de una adultez triste y desconfiada. En primer lugar, el autor presenta la pobreza. Enuncia que "[decir] que fuiste pobre de niño es delatar una pertenencia a una casta de la que nunca terminaste de fugarte".[16] La primera huella de esa pobreza en la infancia aparece cuando el narrador indica que los libros que había en su casa eran la Biblia y otro libro que su padre guardaba en privado. Eran mediados de los ochentas en el sur de Chile. Ahí en "una sala enorme y fría, de paredes de concreto" recibían educación estatal "los hijos de obreros, carabineros,[17] profesores y feriantes".[18] Como representante de su clase, el autor alude

[15] Nicolás Vicente, "'Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente'. Conversación con Alejandro Zambra", en *Taller de Letras*, núm. 53, pp. 213-214.

[16] Daniel Villalobos, *El sur*, p. 3.

[17] El término "carabineros" es el nombre con que se denomina a los policías en Chile.

[18] *Ibid.*, p. 16.

a diversas referencias culturales y sociales que también remiten a aquella clase baja como nicho y punto de fuga.

La primera referencia a la que alude es la música. En el sur de Villalobos, la música se oía por un equipo viejo y pesado que transmitía religiosamente radios AM. La llamada "música cebolla"[19] es el sonido de su infancia. El narrador explica que a los diez años no sabía a qué refería cada pasaje de aquellas canciones, sin embargo, formaban parte de su conocimiento y repertorio. Otra referencia alusiva a su clase indica que "[la] Navidad no era perfecta en mi vida, pero era perfecta en la televisión".[20] En el Chile de los ochentas, la televisión se termina de convertir en uno de los referentes culturales más poderosos para los niños. La casa de sus abuelos paternos que gozaban de mejor situación económica era el punto de entrada del imaginario animado en que Villalobos pudo comparar su vivencia de clase.

Esta comparación se realiza también en el internado donde reside cuando estudia en el liceo[21] en Temuco. Villalobos relata escenas cotidianas de la vida en aquel recinto. Se vivía el "extinto Chile fiscal", "de las becas de almuerzo […] y toda esa ilusión de movilidad social a través de la educación que hoy día ya nadie cree".[22] El autor expresa así una crítica a quienes ilusionaban a su clase con la movilidad social, los mismos que hoy dejan a la clase baja a la deriva. Ya no se expresa la preocupación por la felicidad de los niños pobres de Chile, aquellos inocentes y candorosos de las campañas políticas de antaño. Ahora estos niños representan una clase baja que permanece en el abandono.

El autor deja entrever una memoria que lo liga a su origen de clase. Sin embargo, observa su origen como sin querer enfrentarlo. Al respecto señala que "[nos] educaron para despreciar el lugar donde crecimos. Nos educaron para encontrarlo feo, chico, mezquino. Y sin embargo, cada vez que estoy perdido, vuelvo a él".[23] La memoria opera en doble perspectiva,

[19] En Chile, se llama popularmente "música cebolla" a la música romántica o sentimental. Esto pues tiene la facultad de hacer llorar, como ocurre cuando se pica la cebolla.

[20] *Ibid.*, p. 103.

[21] El término "liceo" es el nombre con que se denomina a la educación media superior o preparatoria en Chile.

[22] D. Villalobos, *op. cit.*, p. 35.

[23] *Ibid.*, p. 110.

como atracción y extrañamiento. La voluntad de volver sobre sí mismo pretende recuperar un origen perdido, pero, parece ser, esta recuperación no puede ser más que parcial.

El caso de Zambra es diferente al de Villalobos. *Formas de volver a casa* (2011) narra escenas ligadas a su origen en la clase media chilena. Zambra estudió en el Instituto Nacional en Santiago, un emblema de educación pública, exigencia y rigor académico. Al respecto, el narrador apunta:

> El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. Entonces yo acababa de cumplir trece años y empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. Es absurdo ponerlo así, pero recuerdo haberlo pensado más o menos de esa manera. Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo.[24]

Parece ser que la infancia del narrador permaneció en aquel estado medianero y tranquilo, ni bueno ni malo. El narrador señala: "[vivíamos] en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estados de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa".[25] Aquella libertad fue motivada por la actitud de los adultos, quienes "jugaban a ignorar el peligro: jugaban a pensar que el descontento era cosa de pobres y el poder asunto de ricos, y nadie era pobre ni era rico, al menos no todavía, en esas calles, entonces".[26] La costumbre del silencio y la alienación que protagonizaron los adultos hizo eco en una paradójica sordera, no atendió a las necesidades de respuesta de los niños. El recuerdo infantil está lleno de vacíos.

Ahora bien, el ejercicio de memoria pretende ir más allá del enjuiciamiento. Quien narra busca la configuración de una nueva memoria de los hijos, para dejar de permanecer en segundo plano, donde "[mientras] el

[24] Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, pp. 67-68.

[25] *Ibid.*, p. 23.

[26] *Idem*.

país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones".[27]

Es posible leer esta voluntad de memoria desde la noción de posmemoria, donde Zambra reconstruye los hechos que no recuerda, que en cierta forma no fueron vividos por él, para aventurar una lectura de lo sucedido. Es necesario para el narrador ensayar una memoria propia sobre la memoria heredada de sus padres y de su clase social. Así, puede preguntarse por el rol asumido por sus padres y él mismo en aquel contexto de clase. También puede, de ese modo, entender y valorar las distintas subjetividades que componen la historia de una generación, la literatura de los hijos.

Por último, *En la pausa* (2012), Diego Meret narra una infancia que aparece ligada a pequeños detalles íntimos. También instala la cotidianidad de los niños con los que vivió aquella niñez. Él y los chicos de su escuela permanecen desolados, donde no hay posible escapatoria, donde la vida sucede en una especie de vacío que más bien es abandono y soledad. El narrador apunta:

> No sé si estoy distorsionando o simplificando cosas que no entendí, a lo mejor sí, pero el único lugar posible era la calle… y en la calle no pasaba nada […] Estábamos como vaciados […] Algunos la pasaban bien […] Algunos no tanto. Otros, como yo, solo perdieron años de lectura. Pero hubo muchos que no pudieron correrse y aún hoy siguen rebotando, como packmans, contra las paredes de esa pista noventosa.[28]

Este pasaje da cuenta de la evolución de la sociedad argentina desde los setentas, hacia los noventas y posteriormente. Aun cuando el lugar de aquellos niños y jóvenes debió estar en las escuelas, lo cierto es que los procesos económicos y el empobrecimiento los dejaron en abandono.

La infancia de Meret parece acabarse de golpe con su ingreso a la fábrica, pese a su corta edad. Señala: "Yo trabajé en textiles de los dieciséis a los veintitrés años. Llegué a estar tres días trabajando sin parar, durmiendo pocas horas sobre una mesa de corte".[29] Luego, enuncia que "con mis

[27] *Ibid.*, p. 57.

[28] Diego Meret, *En la pausa*, p. 12.

[29] *Ibid.*, p. 77.

amigos obreros no hablábamos de revolución ni de plusvalía. Miguel solo hablaba de sus hijos y de un pequeño club de fútbol […]. Rubén hablaba de Perón y de sus padres, pero no me acuerdo qué decía de Perón".[30]

El relato de Meret da cuenta de una clase obrera que, conociendo o no a Perón, se enfrenta a la decadencia de aquellos ideales. Los trabajadores están solos, como niños a la deriva, hijos de padres cuya ideología no los protege, ni les da respuestas. "Tal vez por testimonio de amigos […] llegué a tomarle cariño a ciertas nociones del peronismo, pero a las nociones del peronismo en boca de obreros… las más incontaminadas y bellas"[31] escribe Meret, para rematar con lo siguiente: "Cómo se puede hablar de peronismo sin ser obrero", un anacronismo afiebrado por el alcohol".[32] El peronismo se estanca en un pasado donde las ideologías parecen haberse quedado, puesto que ahora su clase parece abandonada.

Las tres obras aquí referidas relatan experiencias de infancia y clase bastante diferentes. No obstante, se corresponden en otros aspectos. Los guiños a los lugares evidencian una topografía del recuerdo. Un lugar presente en los textos es la casa familiar. Las casas que describen los autores en su infancia representan distintos núcleos. Por un lado, "Matta 0290" en *El sur* de Villalobos es la dirección de la casa de los abuelos paternos. Sobre ella se indica que "[era] la casa familiar de los Villalobos en Temuco y es el ancla que conecta casi todos mis buenos recuerdos de infancia".[33] En el caso de Zambra, la casa de infancia es actualmente la casa de los padres. Enuncia el narrador que el pasaje en que vivía se llamaba Aladino y colindaba con otro llamado Odín, y concluye: "se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde luego viviríamos las nuevas familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía".[34]

No obstante, desde su adultez, ambos autores expresan su extrañeza por el retorno a aquel núcleo de la infancia. Mientras que la casa de Matta en Temuco se incendió, el domicilio de los padres en *Formas de volver a casa*

[30] *Idem*.

[31] D. Meret, *op. cit.*, p. 86.

[32] *Idem*.

[33] D. Villalobos, *op. cit.*, p. 73.

[34] A. Zambra, *op. cit.*, p. 29.

ya no es el mismo. El barrio transformó sus tiendas pequeñas en cadenas de comida rápida y lo que rige la villa "[ya] no es el sueño de igualdad".[35] En Meret, por su parte, la casa de la niñez se describe apuntando que "era casa de un solo libro".[36] ¿Qué significan estas imágenes nucleares de infancia en la configuración de la memoria de los autores? Estos círculos son centros cargados de afectos y significaciones familiares, de rituales y tradiciones que una vez más retrotraen el peso de una memoria que es herencia y linaje.

La voluntad de recordar y contar estas experiencias de infancia resulta en alguna medida un gesto político. Desde los distintos orígenes de clase de cada uno de los autores se revela una necesidad de valerse de la memoria como recurso. También es compleja la responsabilidad asumida al escribir una infancia que quizás la historia no permite considerar feliz. Villalobos evidencia lo contradictorio que le resulta el olvido: "[de] niño me molestaba que los adultos no recordaran cosas que para mí eran cristalinas e indiscutibles, porque pensaba que no querían hacer el esfuerzo, pero ahora entiendo que uno olvida mucho [...] a veces tanto que llega a ser una estupidez darse el tiempo de intentar revivirlo".[37] El valor de la memoria para él se muestra ambivalente.

Por el contrario, la memoria parece esencial en Zambra, donde el narrador propone abocarse a escribir tratando de no manipular la memoria, en tanto, "[deberíamos] simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más".[38] Esa memoria sucia, sin pulir, quizás se aleje de contar la historia de los padres.

La decisión de los autores de reflexionar desde y con la memoria sobre lo que los forma desde niños, es también la manifestación de la necesidad de hacerse dueños de dicha memoria: apropiarse. En la apropiación de la memoria los autores pueden constituirse como sujetos. Meret lo expresa a través de la escena siguiente: "Una noche volvíamos en el fitito verde de la casa de mis tíos de Caseros. Yo iba medio dormido [...] No tendría más de diez

[35] *Ibid.*, p. 76.

[36] D. Meret, *op. cit.*, p. 7.

[37] D. Villalobos, *op. cit.*, p. 108.

[38] A. Zambra, *op. cit.*, p. 150.

años de edad. Y mirando las luces de una avenida suburbana, de golpe, sentí el paso del tiempo. Este, me parece, es el recuerdo fundamental".[39] Para el autor, este recuerdo infantil marca un hito en la construcción de sí mismo. Se hace presente así en su escritura, en la composición de su subjetividad.

Irene Klein apunta que existe una relación compleja entre los procesos de identificación y la capacidad del hablante de proponerse como sujeto en contextos de dictadura. La autora indica que la censura, rasgo característico de los regímenes dictatoriales, anula esta capacidad, "[porque] sin habla no puede haber yo".[40] Ahora bien, el proceso de identificación se lleva a cabo aun en silencio. Klein aclara entonces que "el sujeto reelabora el proceso de identificación recomponiendo sus relaciones y les confiere unidad a través del proceso de la autoría. El autor se escribe para significarse él mismo".[41] El espacio de la escritura otorga a los autores la posibilidad de concebirse como sujetos en la apropiación de la memoria.

Nelly Richard establece en su libro *Crítica de la memoria (1990-2010)* un análisis sobre el modo en que se ha manifestado la memoria desde la época de la dictadura chilena y durante la transición a la democracia. La lógica de lo que sobrevino a la dictadura instaló un nuevo "campo de lo memorable' donde el consenso es la condición para recordar. Apunta la autora entonces que "[les] corresponde al arte y la literatura, al pensamiento crítico y la crítica cultural, recoger estas marcas de lo incompleto para que lo fisurado y lo residual del pasado cobre el espesor valorativo que les niegan los saberes totalizadores de la unidad, la síntesis y la recapitulación".[42]

La labor asumida en la escritura por los autores aquí analizados permite una reflexión sobre sí mismos y su devenir personal. Sin embargo, esta escritura también moviliza una inquietud común, generacional o nacional quizás, e instala una decisión por hacer eco de aquella memoria que se sale de los rumbos esperados. La pregunta sobre qué escribir y por qué hacerlo se responde así con la imperiosa necesidad de leerse y escribirse a sí mismos,

[39] D. Meret, *op. cit.*, p. 72.

[40] I. Klein, *op. cit.*, p. 35.

[41] *Idem*.

[42] Nelly Richard, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, p. 182.

y así pensar la memoria en el presente y encontrar hoy el lugar de una infancia que ya no quiere encerrarse.

La escritura permite entonces repetir y ensayar la memoria. Cuando los autores se apropian de la memoria pueden encontrar en la literatura un espacio de pertenencia que los desmarca de su origen de clase y de la obligación patriarcal de lo impuesto en dictadura. Así puede, en fin, inventarse un nuevo campo de lo memorable que integre los alcances críticos de la memoria y considere la infancia para revalorizarla y otorgarle agencia.

Bibliografía

Candau, Joël, *Memoria e identidad.* Buenos Aires, Del Sol, 2008. 208 pp.

Carli, Sandra, "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente", en *Educaçao em Revista.* Belo Horizonte, Faculdade de Educaçao da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010, núm. 1, pp. 351-382.

[216] Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 2011. 273 pp.

Klein, Irene, *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008. 191 pp.

Le goff, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991. 280 pp.

Meret, Diego, *En la pausa.* Segovia, La uña rota, 2011. 108 pp.

Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010).* Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. 271 pp.

Rojas Flores, Jorge, *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Santiago, Junji, 2010. 832 pp.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile v. Niñez y juventud*. Santiago, lom, 1999. 304 pp.

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. 168 pp.

Vicente, Nicolás, "'Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente'. Conversación con Alejandro Zambra", en *Taller de Letras*. Santiago, Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, núm. 53, pp. 211-219.

Villalobos, Daniel, *El sur*. Santiago, Los libros que leo, 2012. 131 pp.

Waldman, Gilda, "Post-memoria dictatorial en la reciente narrativa chilena: tres novelas". Doc. inéd. México, 2013. 13 pp.

Zambra, Alejandro, *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama, 2011. 168 pp.

La identidad de no pertenencia. La configuración del *yo* en el proyecto autoficcional de Eduardo Halfon

Rubén Gil
Universidad de Guanajuato

En diversas ocasiones, el escritor guatemalteco Eduardo Halfon ha evidenciado su interés por la génesis del escritor, es decir, el instante en que el individuo entra en conciencia de considerarse escritor e identifica qué es lo que lo motiva a ello. Tal reparo ha resultado, incluso, su propio motor de escritura, como lo demuestra su libro *El* ángel *literario* (2004), donde se incluyen ficciones que permiten reconocer qué fue lo que llevó a diversas personalidades reconocidas en el ámbito literario (como Hermann Hesse, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ricardo Piglia y Vladimir Nabokov) a considerarse escritores. A su vez, también se ha dado a la tarea de identificar qué es lo que detona su deseo personal de escribir. Como atisbos de su poética, ha declarado en diversos medios, como ensayos, entrevistas o artículos, qué es lo que en su caso personal lo impulsa a escribir: "Un escritor fabula con aquello que tiene al alcance, y la familia quizás es lo más próximo. Mi hermano, mi hermana, mi padre, mi madre, mis abuelos, están todos siempre muy cerca […] Cuando escribo me veo en todos ellos. Me reflejo en todos ellos. Mi historia solo tiene sentido en el marco de las suyas".[1]

La escritura en Eduardo Halfon, en este sentido, se vincula directamente con su historia de vida; se narra a sí mismo y a ese primer núcleo social que lo ayuda a reconocerse y definir su identidad como individuo. La familia se ha convertido en el gran relato de Eduardo Halfon, ése que detona constantemente su deseo por escribir y a través del cual puede llegar a disertar sobre diversos temas de interés, como lo pueden ser la vida nó-

[1] Alexandra Ortiz Wallner, "Una entrevista en sueños", en *Buensalvaje*, Costa Rica, Solar, 2015, núm. 4, p. 18.

mada, la nacionalidad, el origen, el sentido de la vida y, particularmente, la conciencia del *yo*.

En función de estas consideraciones, las presentes líneas tienen como propósito identificar de qué manera se configura una identidad de la no pertenencia en el proyecto literario de Eduardo Halfon, principalmente en el relato autoficcional de *Monasterio*. Se recurre a este texto puesto que en él se decantan instantes y anécdotas de vida presentes en otros títulos pertenecientes al proyecto literario del autor, en los cuales el narrador y protagonista reflexiona sobre su identidad a partir del vínculo (o carencia de éste) que genera con su familia, caracterizada por su historia de exilio. Para analizar este aspecto se identificará el proyecto literario de Eduardo Halfon y de qué manera se entrelazan los títulos que lo conforman. Después se recurrirá a algunos postulados sobre la autoficción, para ver cómo la oscilación entre realidad y ficción es un ejercicio narrativo que da peso a la familia para reflexionar en torno a la identidad del *yo* que se traza en la obra literaria de este autor.

La escritura de Eduardo Halfon carece de sentido de arraigo, pues asegura estar educado a no pertenecer. Se ha dado a la tarea de vivir como ciudadano del mundo, sin establecerse en una tierra ni adoptar una nacionalidad, quizá por sentirse predestinado a una vida nómada. Descendiente de abuelos provenientes de Líbano, Siria, Polonia y Egipto, vive una suerte de peregrinar sin destino fijo, teniendo presente la diáspora que su familia experimentó para asentarse en un territorio. Ello es parte medular de su narrativa y de la configuración del *yo* que la distingue. Ante el cuestionamiento de por qué el exilio es crucial en sus historias, el autor asevera: "Creo que tiene que ver con la falta de hogar, con una sensación permanente de desarraigo. Yo nací en Guatemala, pero nos fuimos del país con mi familia en 1981, el día de mi décimo cumpleaños [...] Desde entonces he estado errando. Aún conservo esa profunda sensación de no pertenecer, de verlo todo desde afuera".[2]

[2] Rafael Miranda Bello, "Ingeniero de un corpus literario", en *Excelsior.* México, 27 de junio, 2015, p. 4.

Un proyecto inacabado de identidad

Como su persona, la escritura de Eduardo Halfon carece de un territorio al cual sentirse propio; no parece pertenecer a un género literario específico.[3] No obstante, el narrador y protagonista de sus textos se identifica bajo el mismo nombre del autor, cualidad que permite reconocer a la mayoría de sus publicaciones como autoficciones. Su obra es un proyecto de construcción de identidad, por ello no sólo es ambigua, sino que va entrelazándose a través de memorias fragmentadas. La historia que se relata en un cuento puede dar origen a una nueva novela, y así se va construyendo un proyecto literario en el que cada título se va insertando en otro, generando una historia más grande, la cual gira en torno a su identidad y la de su familia.

Se denomina proyecto literario por su cualidad de inacabado. Un proyecto se caracteriza por ser un planteamiento de cómo llevar a cabo algo relevante; se mantiene en un estado de planificación, previo a la forma definitiva a la que se pretende llegar. En ese sentido, la obra de Halfon es un ejercicio constante en el que se van incluyendo relatos que aportan sentido a un propósito particular: la configuración de una identidad de no pertenencia.

La familia es el gran relato que se narra en el grueso de su obra. Desde su primera obra publicada, *Esto no es una pipa*, *Saturno* (2003), que se conforma de dos títulos que, por resoluciones editoriales, se publicaron en una misma entrega, con la que da inicio a su relato familiar.

Diversas voces acechan el inconsciente e interrumpen el discurrir en primera persona del narrador, para intervenir en el relato de la relación que éste mantuvo con su padre. Se convierte así en una suerte de reclamo, una epístola dedicada al padre ausente con el que nunca se pudo resolver una última discusión que los mantuvo distanciados, incluso después de la muerte del progenitor.

[3] En ocasiones crónica de viajes, en otras, cuento, biografía, diario íntimo, novela e incluso entrevista, se vale de estrategias narrativas diversas para incluirlas como parte de su proyecto literario.

Reclama, durante este texto, no sólo la ausencia del padre, sino la ausencia de su palabra. Y esa falta, la necesidad de conocer lo que hay dentro de esa figura inquisidora que es su padre para él, lo motiva a continuar su labor como escritor: "lo que realmente me interesaba no era su dinero, padre, sino sus palabras. Ingenuo, buscaba sus palabras. Y en medio del papel, escrito en tinta negra, encontraba yo siempre lo mismo: su nombre. Nada más […] Quizás por eso escribo, o mejor dicho, quizás por eso necesito escribir".[4]

Gracias al pacto nominal que se lleva a cabo entre autor, narrador y personaje, la voz protagonista se identifica como Eduardo Halfon en gran parte de sus relatos, condición por la que su obra ha sido clasificada dentro de la autoficción. El personaje-narrador de sus textos no sólo comparte con el autor guatemalteco el nombre, sino también experiencias que marcaron su historia de vida. Como se revela en el libro de cuentos *Mañana nunca lo hablamos* (2011), al cumplir diez años, en agosto de 1981, tuvo que exiliarse junto con su familia de su país natal, a causa de la guerra civil. En términos del desarrollo de la dinámica de su proyecto literario antes aludido, se puede considerar este acontecimiento como el instante en que el escritor configura al exilio como la experiencia que signa la identidad narrativa que transita entre la ficción y el relato autobiográfico.

A pesar de esta anécdota, la condición de exiliado parece haber sido heredada, puesto que otros relatos aluden cómo la familia se fundó en el exilio. Dentro de *El boxeador polaco* (2008), se encuentra un cuento homónimo que relata cómo el abuelo del narrador, originario de Polonia, logró escapar de los campos de concentración de Auschwitz. En el cuento, el abuelo comparte al narrador que, la noche antes de su juicio, conoció en un calabozo a un boxeador polaco que lo salvó: "Me dijo en polaco que al día siguiente me harían un juicio y me dijo en polaco qué cosas sí decir durante ese juicio y qué cosas no decir durante ese juicio".[5] El abuelo confiesa a su nieto que se salvó a través de la palabra, mas no comparte qué fue lo que dijo para salvarse. Resulta irónico que su antecesor se haya salvado mediante la palabra, mientras que en *Saturno* la voz narrativa expresa que lo único que necesitaba

[4] Eduardo Halfon, *Esto no es una pipa*, *Sautrno*, p. 91.

[5] E. Halfon, *El boxeador polaco*, p. 94.

de su padre era, justamente, su palabra, necesidad que, confiesa, lo llevó a refugiarse en la literatura.

Así como en el relato, el abuelo paterno de Halfon es un sobreviviente de los campos de concentración. Por igual, otros abuelos de Eduardo, de origen árabe, migraron de su tierra natal a América, a causa de la persecución que vivieron los judíos el siglo pasado. Un eco de la diáspora familiar resuena en *Mañana nunca lo hablamos* (2011), libro de cuentos en el cual Halfon recupera las memorias de sus primeros años de vida y la manera en que entendió la realidad de Guatemala a partir de la información que obtenía de los mayores que convivían con él en casa.

A propósito de este libro, publicó "La memoria infantil", artículo en el que evidencia la importancia que puede tener la infancia en su producción literaria y abona información para entender la identidad de no pertenencia que subyace en todos sus demás libros: "Sin proponérmelo, casi sin darme cuenta, vuelvo una y otra vez a las narrativas de mi infancia. A mis historias infantiles. Como si, al escribirlas, quisiera también recuperar algo, o recordar algo, o simplemente regresar a ese espacio tan blanco del cual fui desterrado".[6]

El sentimiento de abandono o pérdida esencial (el espacio blanco, el lienzo sobre el cual se empieza a trazar una historia personal) lo lleva a vincular temáticamente la figuración de un *yo* (como voz enunciativa dominante en sus relatos) que deja su tierra natal sin comprender la causa, con su historia familiar de exiliados polacos y árabes que migraron a Guatemala para escapar de la violencia que vivieron a causa del fascismo.

Como si estuviera confinado a ello, Eduardo viaja errante de país en país, así como su narrador viaja de ficción en ficción, siendo testigos de historias de vida, que aparentan desarrollarse en una atmósfera de simplicidad, pero que ejemplifican revelaciones en torno al concepto de identidad. Encuentros fortuitos, reencuentros familiares, vivencias de otros que llegan a sus oídos, obtienen relevancia literaria, e incluso un sentido filosófico.

Monasterio (2014), es una novela que cuenta cómo Eduardo vuelve a congregarse con su familia nuclear en Tel Aviv, para asistir al matrimonio de su hermana con un judío ortodoxo. En este viaje decantan los temas

[6] E. Halfon, "La memoria infantil", en *Cuadernos hispanoamericanos*, p. 21.

que se van desarrollando en otros libros, como los que se refirieron previamente: se desvela el sentido simbólico y literario de familia a través de la perspectiva de la voz narrativa y la implicación sustancial del estado de exilio en la configuración de un *yo* identificado finalmente por su identidad de no pertenencia, la cual permea el resto de la obra literaria del guatemalteco.

Identidad en clave autoficcional

La ambigüedad genérica que se mantiene constante en toda la obra de Halfon puede ser explicada a través de la modalidad narrativa conocida como autoficción y que, en su cualidad de indefinible, Ana Casas intenta desentrañar a partir de dos conceptos fundamentales que la caracterizan: "el de ambigüedad, dada la recepción simultánea de dos pactos de lectura en principio excluyentes (el pacto autobiográfico y el pacto novelesco) y, en segundo lugar, el de hibridismo al combinar la autoficción, rasgos propios de los enunciados de realidad y los enunciados de ficción".[7]

De esta manera Casas determina a la autoficción por su cualidad de transitar entre fuerzas que, antaño, serían vistas como antagonistas: autobiografía y novela, realidad y ficción. Si se afirma que el proyecto literario de Halfon podría considerarse autoficción es porque constantemente peregrina entre ambas fuerzas; retoma su historia de vida, pero en clave ficcional, para disertar sobre la identidad, tema recurrente en su creación literaria. Dentro de diversos títulos de Halfon se puede detectar esta amalgama entre elementos verídicos y elementos ficticios, la cual se conoce como carácter heterogéneo de la obra.

Otro aspecto fundamental para determinar una obra como autoficción es el pacto nominal. Manuel Alberca señala que para hablar de autoficción es necesario reconocer el principio de identidad, el cual consiste en la coincidencia de identidad entre autor, personaje y narrador. Añade que las novelas del *yo* exigen dos requisitos a sus lectores. En primera, comprobar a través de la homonimia que se trata de la misma identidad. Posteriormente,

[7] Ana Casas, "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 22.

siguiendo con los estatutos de Alberca, el lector debe tener en claro que todas las alusiones biográficas del autor pasan a formar parte de una ficción y que la explicación biográfica ya es insuficiente para profundizar en la lectura. En la autoficción no se busca simplemente reconocer los aspectos verídicos del relato.

En *Monasterio* se da justamente un caso de identidad nominal, en el segundo encuentro que tiene el protagonista con su amiga Tamara en la ciudad de Tel Aviv: "¿De acuerdo, Eduardo?, pronunciando mi nombre como si fuera una versión de mi nombre sólo para ella".[8] *Monasterio* no sólo es un claro ejemplo de identidad nominal en la obra de Halfon; más allá de contar con datos biográficos del autor que se pueden cotejar con entrevistas o documentos que le den verosimilitud, permite desentrañar el peso que tiene el relato de familia en la detonación de ficciones que se tienden en torno a consideraciones sobre la identidad.

La novela da inicio con Eduardo y su hermano en Tel Aviv, ciudad a la que llegaron para asistir a la boda de su hermana: "Nuestra hermana menor había decidido casarse. Nos llamó a Guatemala desde un teléfono público para decir que había conocido a un judío ortodoxo norteamericano […] Su lenguaje se fue tornando, como sucede siempre con gente repentinamente devota, en un lenguaje arisco y frívolo, en una prédica nada tolerante".[9]

Mediante esta advertencia del narrador sobre su hermana vemos cómo se plantea un conflicto. Ella, al adoptar una religión, comienza a cambiar. Ambos, por consanguineidad, descienden de una familia judía. Sin embargo, mientras Eduardo, por libre albedrío, decide no profesar ninguna religión, su hermana empieza un régimen ortodoxo que los distancia no sólo espacialmente, sino también ideológicamente: "mi hermana nos anunció tajante que, según ella, según sus nuevos maestros y rabinos ortodoxos, nosotros cuatro no éramos judíos […] Vaya, le respondí a mi hermana, al menos en eso sí estamos de acuerdo".[10] Las creencias religiosas de su hermana comienzan a generar una barrera entre ella y su familia, pues si bien adopta su religión como un rasgo que la define y la termina por significar, su hermano Eduardo

[8] Eduardo Halfon, *Monasterio*, p. 21.
[9] *Ibid.*, p. 14.
[10] *Ibid.*, p. 15.

se niega a dejarse definir por un culto que, a pesar de estar presente en su familia, le resulta totalmente ajeno. La tensión aumenta conforme los personajes van relacionándose.

Como para generar lazos y conocerse un poco más, el cuñado les pide a los dos hermanos de su prometida que lo acompañen a conocer el barrio del yeshivá donde estudiaba. Esa zona resulta uno de los vecindarios más conservadores entre los judíos ortodoxos y, por lo tanto, los hermanos muestran una suerte de rechazo por ir, principalmente Eduardo, quien parece reconocer una imposición que lo repele, al grado de preferir no asistir a la boda, como se muestra durante esta discusión que mantiene con su hermano:

> Es por todo esto, supongo, me dijo casi como una injuria, su mirada encendida señalando hacia atrás, quizás hacia los edificios de Kiryat Mattersdorf, quizás hacia el judaísmo entero. Le dije que sí, que tal vez. Pues si es así, dijo, usted está siendo más intolerante que ellos. Me quedé callado. Le guste o no, dijo, lo acepte o no, usted es tan judío como ellos. Dijo: Ésa es su herencia. Dijo: Lo lleva en su sangre.
>
> Se me ocurrió, viendo a mi hermano de pie ante todos los edificios grises de Kiryat Mattersdorf, que ese discurso del judaísmo llevado en la sangre, que ese discurso del judaísmo no como religión sino como genética, sonaba igual al discurso de Hitler.[11]

Resulta polémico, por el peso histórico que conlleva, el símil que entabla la primera persona narrativa entre la afirmación del personaje hermano y el dictador alemán. No obstante, la realiza porque justo el genocidio que cometió éste, se justificó bajo su tendencia xenófoba. Eduardo se niega, en ese sentido, a considerar que una reafirmación ideológica, política, social o religiosa, incluso no propia, sino adoptada por algún antepasado, se lleve tan arraigada en el ser como para terminar por configurar la identidad de un individuo. El narrador se revela como alguien que no se define a partir de estos aspectos y, al parecer, esa convicción se extiende al rechazo que experimenta por la práctica doctrinal rigurosa, pues es ésta la que termina por apropiarse de la identidad de su hermana, anulándola.

[11] *Ibid.*, pp. 48-49.

Otro momento donde se evidencia esta impotencia al ver cómo los miembros de su familia son reducidos a un aspecto de su vida, se detecta en el relato del sepelio de su abuelo. En ese momento, Eduardo se confronta a individuos que quieren darle un valor a su abuelo materno, sólo justificado por su credo:

> Entraron dos viejos en sacos negros, corbatas negras y expresiones negras […] me dijeron que lo sentían mucho, que don León había sido un gran hombre, un gran judío, un gran sobreviviente […] Pensé en decirle a los dos viejos que se equivocaban, que ante todo mi abuelo había sido un gran bebedor de whisky.[12]

La ficción como segunda oportunidad

Pareciera que las anécdotas en Tel Aviv llevan a Eduardo a un estado de impotencia, pues nunca transmite sus reflexiones en diálogo con sus familiares, sólo quedan en voz del narrador. Esa impotencia detona el deseo de resignificar a los miembros de su familia. Tomando en cuenta el principio de identidad de la autoficción, se puede tender un puente entre el mundo narrado y el mundo real. Así, la impotencia que lleva a la primera persona narrativa a rememorar la historia de sus antepasados y familiares se vincula con el deseo por escribir literatura en torno a la familia, que Eduardo Halfon ha manifestado en declaraciones. Esa presencia literaria de sus hermanos, padres y abuelos, responde a uno de los principios poéticos de la autoficción que identifica Ana Casas, refiriéndose al lazo ceñido que sujeta realidad y ficción en la narrativa autoficcional: "El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo".[13]

En oposición a las problemáticas que enfrenta el escritor de autobiografías, Alberca distingue cuáles son las cualidades del texto autoficcional:

[12] *Ibid.*, p. 87.

[13] A. Casas, *op. cit.*, p. 17.

> Los dilemas (contar o silenciar; mostrar o esconder; confesar o mentir, etc.), que obligan y comprometen al autobiógrafo, parecen perder vigencia en el campo de las novelas del yo, pero finalmente se manifiestan o afloran en forma de incertidumbre, incógnita o misterio, y terminan por señalar con elocuencia que uno, al ocultarse, se hace visible y se exhibe y, al disfrazarse, se revela.[14]

El autor de esta modalidad narrativa puede valerse de las prohibiciones que implican otras escrituras del *yo*, para revertirlas en beneficio de revelar la ambigüedad en torno a la propia configuración del *yo*. Es una suerte de paradoja que permite desvelar en la ficción lo que en la realidad se silencia. En *Monasterio*, el elemento del ser que se oculta, pero que se revela poéticamente, es el de una identidad que se entreteje mientras el protagonista se enfrenta con su historia familiar inmersa en tierras ajenas que, a profundidad, resguardan parte de su pasado. Estos elementos configuran una identidad particular: la de no pertenencia.

Se obvia la autocensura y se expresa con libertad lo que se quiere decir sobre sí y sobre el otro, dotando al texto de una subjetividad poética. Es, a través de la autoficción, que Halfon puede reivindicar a su familia, frente al único ángulo que la realidad les dotó a sus historias. Inmersos en una ficción les puede dar el valor que en realidad él encuentra en cada uno de ellos, casi arquetípica. Su hermana es, más que una esposa devota, el epítome del ser que se refugia en un disfraz. Su abuelo, más que un sobreviviente marcado de por vida, es el descubrimiento del *yo* a partir de sus antepasados. También, gracias a la autoficción, el *yo* se desprende de todo credo, logra evidenciar que ninguna etiqueta lo puede definir por completo. Construye, entonces, una identidad de la no pertenencia, una identidad literaria que le permite ser claro en su ausencia de arraigo, en esa multiplicidad de sentido que puede tener un individuo y que a través de la literatura se logra exponer.

Finalmente, y retomando aquí el argumento de *Monasterio*, Eduardo escapa con su amiga Tamara al Mar Muerto. Estando así, aislado, con la historia de sus familiares punzando en sus venas y su memoria, comparte con ella el relato de un sujeto que conoció, el cual, siendo niño, logró escapar de los campos de concentración nazis, gracias a una suerte de pérdida

[14] Manuel Alberca, "Las novelas del yo", en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 126.

de identidad, al momento de que sus padres lo abandonaron en un monasterio católico, disfrazado de niña:

> Por supuesto que él perdió a sus padres, continué, y perdió su infancia, y perdió su inocencia, y perdió su nombre, y perdió su religión y su país y hasta su hombría, pero se salvó, disfrazado de niña católica durante años en un monasterio en el bosque. Negó su judaísmo y negó su hombría, y así se salvó [...] o quién sabe [...] quizá su judaísmo y su hombría le fueron arrebatados, y así se salvó [...]
>
> Y es que es así, ¿no? [...] Cada persona decide cómo quiere salvarse, le dije. Si con una doctrina fundamentalista, o con una serie de fábulas y alegorías, o con un libro de reglas y normas y prohibiciones, o con un disfraz de leñador polaco o de soldado alemán o de niña católica o de judío ortodoxo, o con una mentira cobarde y soñada en un avión. Con lo que sea, con lo que más nos haga sentido, con lo que menos nos duela [...] Aunque la verdad es que son mentiras, le dije. Y todos nos creemos nuestra propia mentira, le dije. Y todos nos aferramos al nombre que más nos convenga, le dije. Y todos actuamos la parte de nuestro mejor disfraz, le dije. Pero ninguno importa, le dije. Al final nadie se salva.[15]

Mediante esta suerte de parábola del niño en el monasterio, el narrador confiere sentido a dos propósitos detectados en fondo y forma del proyecto literario de Halfon. La ambigüedad yace presente no sólo en la forma inestable de la autoficción, que oscila entre realidad y ficción, sino también en el fondo que reflexiona sobre la identidad, que se configura en la no pertenencia y deja al ser naufragando en el exilio. La identidad de no pertenencia que la primera persona narrativa adopta, es un ejercicio crítico a esa tendencia humana por crearnos ficciones para intentar explicar, a los demás y a nosotros mismos, quiénes somos, qué nos contiene, qué nos da sentido y nos configura. Y pese a que la no pertenencia es, también, un acto de definición, un gesto de explicación de sí, actúa como retruécano: para qué vivir una ficción, si puedo ficcionalizarme una vida. El trabajo literario de este autor, como se demuestra en la parábola citada, problematiza en torno a la necesidad de pertenecer del ser contemporáneo; el narrador personaje

[15] E. Halfon, *Monasterio*, p. 120.

que protagoniza el proyecto literario se configura a manera de oposición a este ideal planteado como falaz, puesto que evidencia que todos los rasgos de identidad forman parte de ficciones. Mientras esto es postulado, a través de la identidad ficcional del personaje, la literatura es el disfraz que el autor adopta para sobrevivir; prefiere vacilar entre realidad y ficción, antes que caer en las falacias que se adoptan como verdades absolutas para entenderse.

El Eduardo Halfon que habita la ficción, consciente de que las historias que nos creamos para explicarnos son ficciones, abandona los argumentos cronológicos y lógicos del relato verídico, en beneficio de crear poéticamente un nuevo universo donde la palabra tenga prelación sobre las vivencias, comportamiento que dialoga con la definición que Serge Dubrovsky usó para explicar el término de autoficción: "Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, en un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable fuera del ámbito de la operación del texto. Texto/vida: el texto, a su vez, opera en una vida, no en el vacío".[16]

La obra de Halfon, por posicionarse en ese punto medio entre la autobiografía y la novela, divaga poéticamente, sin encontrar un puerto al cual encallar. Debido a su concepción de proyecto literario enmarcado en la autoficción, entonces, también es un proyecto de vida, en el cual el sujeto ficcional va desentrañándose a sí mismo a partir de su encuentro con el otro. En su caso, la voz de la alteridad es la comunidad primigenia: la familia. Frente al otro se desvela su no pertenencia. Va desplazándose en busca de más historias que terminen detonando más relatos que se sumen a su proyecto literario inacabado, porque sólo encontrará un fin cuando se acaben los relatos de vida. Su familia es el gran relato, ése que lo vuelve, al final de cuentas, a un lugar donde puede sentir que los pies y la pluma descansan.

[16] Serge Dubrovsky, "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, pp. 53-54.

Bibliografía

ALBERCA, Manuel, "Las novelas del yo", en Ana Casas, ed., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 123-149.

CASAS, Ana, "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", en Ana Casas, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco / Libros, 2012, pp. 9-42.

DUBROVSKY, Serge, "Autobiografía / verdad / psicoanálisis", en Ana Casas, ed., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 45-64.

HALFON, Eduardo, "La memoria infantil", en *Cuadernos hispanoamericanos*. Mayo 2011, núm. 731, pp. 21-27.

HALFON, Eduardo, *El boxeador polaco*. Valencia, Pre-Textos, 2008. 104 pp.

HALFON, Eduardo, *Esto no es una pipa*, *Saturno*. 2a. ed. Ciudad de Guatemala, Punto de Lectura, 2003. 120 pp.

HALFON, Eduardo, *Monasterio.* 3a. ed. Barcelona, Libros del Asteroide, 2014. 128 pp.

MIRANDA BELLO, Rafael, "Ingeniero de un corpus literario", en *Excelsior*. México, 27 de junio, 2015, p. 4.

ORTIZ WALLNER, Alexandra, "Una entrevista en sueños", en *Buensalvaje*. Costa Rica, Solar, 2015, núm. 4, pp. 16-18.

Pérdida y duelo: Memorias y autobiografía en *El cerebro de mi hermano* de Rafael Pérez Gay

David Ochoa Solís
Colegio de Ciencias y Humanidades-UNAM

When I read the life of others,
I also see my childhood, my mother,
the craziness of my family.

Nancy K. Miller

¿Qué perdemos cuando muere un hermano al que amamos? ¿Qué logramos al convertir la pérdida en una "narrativa del Yo", en escritura? En *El cerebro de mi hermano*, publicado en México 2013, podemos buscar respuestas a estas preguntas en el intersticio de un texto que transita entre lo íntimo, lo autobiográfico en sentido estricto, y lo público: las Memorias.[1]

La perspectiva de este artículo deriva de los análisis de Jerome Bruner sobre el papel que tiene la narrativa en el sentido que le otorgamos a la vida.[2] La colaboración de Jerome Bruner con Katherine Nelson, en *Narratives from the Crib* me introdujo en los trabajos sobre la "narrativa del Yo" de Paul John Eakin, cuyo enfoque va más allá de la hipótesis de la producción del sujeto centrada en el lenguaje. Esta hipótesis debe mucho a la afirmación: "el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua", así como al memorable acerto "'ego' es quien dice 'ego'"[3] de Émile Benveniste. La argumentación de Eakin retoma las tesis de Antonio R.

[1] Me refiero a Memorias en el sentido del género literario. Lo que se designa en inglés con la palabra *memoir*.

[2] *Vid.* Jerome Bruner, "Los usos del relato", en *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, pp. 11-58; y "The Narrative Construal of Reality", en *The Culture of Education*, pp. 130-149.

[3] Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, pp. 182-183.

Damasio,[4] quien sostiene que el *yo* (*Self*) no es un efecto del lenguaje sino más bien la consecuencia de la estructura neurológica del cerebro, y desde un enfoque evolucionista el *yo* no es un concepto filosófico abstracto sino el nombre de un sentimiento incrustado en el proceso fisiológico necesario para sobrevivir. Para Damasio la narrativa, antes que un hecho lingüístico y literario, es un hecho biológico.[5]

Las orientaciones cardinales de esta exposición provienen de *How Our Lives Become Stories. Making Selves* cuyo título transparenta la perspectiva general adoptada por el teórico de la autobiografía: es la vida la que genera las historias que contamos, y no "la obra la que produce la vida" como propone Paul De Man.[6] Este proceso es medular pues la vinculación con el cuerpo permite establecer que el ejercicio de la "escritura del Yo", y también de su lectura, tiene consecuencias en "la preservación o restauración de la estabilidad emocional, y por lo tanto corporal, en momentos de crisis y fractura".[7]

Rafael Pérez Gay perdió a su hermano mayor. Una afección neurológica deterioró primero sus capacidades motoras, "[…] Pepe se derrumbó como si hubiera recibido una descarga eléctrica, los lentes reventaron en el asfalto y se raspó el pómulo",[8] y luego la enfermedad fulminó su cerebro, su capacidad de recordar: "Lo pongo así: he perdido a mi hermano mayor, lo perdí en la casa a oscuras en que se convirtió su cerebro la mañana que me di cuenta que olvidaba nombres, decía unas palabras por otras y disminuía su notable capacidad expresiva y facilidad prodigiosa para los idiomas".[9]

[4] Antonio R. Damasio es un neurólogo cuyas investigaciones sobre la relación entre memoria, identidad y daños cerebrales han propuesto nuevos caminos a los estudios sobre autobiografía.

[5] Paul John Eakin, "What Are We Reading When We Read Autobiography?", en *Narrative*, Ohio, Ohio State University Press, mayo, 2004, vol. 12, núm. 2, pp. 126-128.

[6] "Frente a la idea de una referencialidad resultado de una vida, la del autor, que se narra en su obra, plantea [De Man] si no sería más acertado decir que es la obra la que produce la vida". (José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía: teorías y estilos*, p. 37.)

[7] Anna Caballé Masforroll, "La autobiografía en el siglo xxi: entre el yo y el Yo", en Blanca Estela Treviño García, coord. *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, p. 34.

[8] Rafael Pérez Gay, *El cerebro de mi hermano*, p. 20.

[9] *Ibid.*, p. 13.

José María Pérez Gay (1944-2013), el hermano aludido en *El cerebro de mi hermano*, fue un intelectual que intervino en el ámbito de la política y de la cultura nacionales a finales del siglo pasado y los primeros diez años de éste. Destacó como ensayista, traductor y novelista. En el espacio público se desempeñó como embajador en Portugal, director de un canal de televisión estatal y como asesor, en 2006, de un candidato de izquierda a la presidencia de la República Mexicana; esta circunstancia fracturó los vínculos entre ellos: "A partir del año 2006, mi hermano y yo dejamos de buscarnos y encontrarnos en los libros y en el pasado común. Nos separó la política";[10] José María Pérez Gay "se tiró de cabeza a la campaña de López Obrador"[11] y el memorialista cubrió la acción desde el periódico mexicano *El Universal*, desde esa tribuna fue todo lo crítico que pudo "[…] con el candidato de la izquierda […] a la que consideraba […] proclive al autoritarismo, dogmática, antidemocrática, mala perdedora"[12] afirma Rafael Pérez Gay.

El cerebro de mi hermano se compone de doce apartados designados progresivamente con números romanos. La historia que cuenta Rafael Pérez Gay es la de un padecimiento degenerativo que culmina con la muerte. La trama organiza los acontecimientos de manera que se pasa del presente de la enfermedad a una serie de recuerdos sobre su familia, madre, padre, hermanos, la beca que obtuvo Chema —así conocían a José María sus allegados— para estudiar en Alemania a principio de los años sesentas, las cartas que se escribían él y su madre, el regreso a México, la participación en la campaña presidencial, el deterioro último y finalmente la muerte.

En *El cerebro de mi hermano*, como en los relatos clásicos, el punto articulador es un problema que trunca las expectativas del vivir cotidiano,[13] algo que no se esperaba: "En estos días, por cierto, busco regiones devasta-

[10] *Ibid.*, p. 35.

[11] *Idem.*

[12] *Idem.*

[13] "Como por lo general se ha observado, desde Aristóteles a Kenneth Burke, el impulso hacia la narrativa lo da una expectativa truncada: la *peripéteia*, como la llama Aristóteles, o la Dificultad con D mayúscula, como la llama Burke". (J. Bruner, *"Los usos del relato", en La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, p. 49.)

das en mí mismo. Todos buscamos esas regiones cuando nos sorprende *la adversidad.*[14] La adversidad es el padecimiento y la muerte.

La afección de José María propició que los hermanos dejaran de lado sus acusadas diferencias políticas. Cuando se impone la necesidad de "dar el paso al quirófano"[15] operar del cerebro a José María Pérez Gay, "[…] ambos olvidamos la política y los bandos, al final necedades del orgullo y frutos del egoísmo. Volvimos a vernos tres veces por semana, un refugio contra el mal tiempo de la enfermedad"[16] asienta Rafael Pérez Gay.

En *El cerebro* el autor elabora un duelo por medio de la escritura, realiza un acto de expiación que le permite restañar su dolor, "Desde entonces supe que escribiría este informe, un poco para despedirlo de este mundo, para sentirlo cerca antes de que desapareciera para siempre".[17] El autor, desde el presente de la escritura, recuerda cómo decidió escribir el informe —nosotros lo leemos al mismo tiempo que él— para que su hermano partiera de este mundo, pero sobre todo para superar la paradoja de sentirlo cerca cuando sabe que va a morir.

"La historia que quiero contar es muy personal" reflexiona el hermano menor, esto aproxima a *El cerebro de mi hermano* a la autobiografía. Esta narración es, en cierta medida, su propia historia. No obstante, los límites entre Memoria y autobiografía no son tajantes en el texto de Rafael Pérez Gay, existe más bien una contigüidad entre ambos géneros. La seminal definición de autobiografía de Philippe Lejeune puede servir para analizar tales límites: "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad".[18]

Se trata, en efecto, de un relato retrospectivo de una personal real, Rafael Pérez Gay[19] y es la experiencia del escritor la que ordena su relato,

[14] R. Pérez Gay, *op. cit.*, p. 12.

[15] *Ibid.*, p. 52.

[16] *Idem.*

[17] *Ibid.*, p. 24.

[18] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", *apud* Angel G. Loureiro, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 48.

[19] Rafael Pérez Gay es un editor, escritor, traductor y periodista mexicano. Destacan sus estudios sobre la historia literaria del siglo XIX.

incluso los sufrimientos del hermano están mirados desde la perspectiva del autobiógrafo. Empero, el énfasis no siempre está en su vida individual, ocupan también un espacio: la experiencia pública de José María Pérez Gay y la ciudad donde crecieron los hermanos. Se acentúa la participación de José María en la campaña presidencial, su participación en los mítines, el papel como asesor del candidato presidencial; se narra la vida de la familia en la Ciudad de México en la década de los setentas, cómo eran algunas de sus colonias y calles. Un lugar destacado ocupan también la literatura y la historia; la música y la pintura.

En alguna medida se puede mirar al texto de Rafael Pérez Gay como una Memoria en el cual, como establece Karl J. Weintraub, el interés del escritor "[…] se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos".[20] Los acontecimientos externos se ligan asimismo a las tribulaciones de la enfermedad. No sin ironía, Rafael Pérez Gay se refiere a las penurias de Cuba cuando se planteó la posibilidad de acudir a la medicina de la isla: "Amigos de la peña cubana que creen a pie juntillas que la medicina de ese país atravesó sin dolor el fuego de la tragedia de carestías y pobreza de la isla, le explicaron el milagro de los médicos cubanos".[21]

Paul John Eakin postula una subdivisión dentro del género autobiográfico, la autobiografía relacional, que puede ser utilizada para dilucidar la contigüidad entre géneros que he mostrado en las líneas anteriores. Al respecto, propone: "No es sorprendente que una importante variedad de la autobiografía relacional tome la forma de una memoria familiar, en la cual las vidas de otros miembros de la familia tienen tanta o más importancia que la vida del yo que escribe".[22]

En la descripción de la enfermedad, el cerebro ocupa naturalmente un ámbito central. Rafael Pérez Gay lo llama, citando a Bruno Estañol, "telar encantado", enfermo de dagas invisibles. Compara la destrucción que causó

[20] Karl J. Weintraub, "Autobiografía y conciencia histórica", *apud* Angel G. Loureiro, *op. cit.*, p. 19.

[21] R. Pérez Gay, *op. cit.*, p. 54.

[22] Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, p. 85. En el original en inglés. A lo largo del texto, la traducción de todas las citas en inglés es mía.

el volcán del Xitle, en el primer siglo de la era cristiana, con el cerebro de su hermano:

> El magma del Xitle sepultó a los pueblos cuicuilcas, los ríos desviaron su cauce bajo una capa de lava de ochenta metros. [...] Los gases buscaron su propia salida formando enormes grietas que se convirtieron en cuevas. Las corrientes de agua trasminaron la piedra porosa en el fondo de la tierra y emanaron fuentes cristalinas, manantiales entre el pedregal y entre el bosque. Un edén petrificado.[23]

Como le pasó al cerebro de su hermano.

En el devenir de los malestares que sufría su hermano, Rafael Pérez Gay pensó que se trataba de una depresión, "[...] todo lo reduje a ese edificio legendario del yo, el ello, el superyó".[24] José María Pérez Gay era un apasionado del psicoanálisis, su mujer también, y por ello se decidió entonces tomar una terapia psicoanalítica: "Mi hermano había caído, sin darse cuenta en una zona de sombra del cerebro y quiso buscar en una zona iluminada por medio de la mente freudiana. Error. Un error sin culpables, pero un error".[25] Las alusiones al psicoanálisis menudean. Delante de la desazón y del sufrimiento del hermano, el autor recuerda:

> Le conté a mi hermano de nuestra vocación de fantasmas y él me tiró un as a la mesa:
>
> —Yo ya soy un fantasma— sus palabras salieron entre el bocado de una quesadilla.
>
> Freud dejó correr ríos de tinta para demostrar que la sombra de los padres persigue a los hijos durante toda la vida. Uno de los temas de las extraordinarias ficciones del doctor de Viena se concentra en el hecho de que los padres adoran y fastidian a sus hijos; esta tuerca freudiana dio otra vuelta esa tarde en que conversaba con mi hermano. Mientras intentábamos reconstruir la personalidad de los fantasmas, él dio una nueva mordida voraz a la quesadilla y entonces un puente de tres molares y un premolar dejó de cumplir el trabajo de comunicación entre las piezas dentales.

[23] R. Pérez Gay, *op. cit.*, p. 12.

[24] *Ibid.*, p. 18.

[25] *Ibid.*, p.19.

—Los dientes son una monserga —le dije—. Es un mensaje de nuestro padre que quiere decirnos algo desde el más allá.[26]

Después de una fallida estancia en Cuba y un continuo debate sobre qué hospital y cuáles médicos eran los adecuados, finalmente la operación del cerebro tuvo lugar en Phoenix. Vino la terapia intensiva, "[…] lo más cerca que alguien puede estar de la muerte: en un extremo está la vida, en el otro la oscuridad de la nada".[27]

Tras un diagnóstico de esclerosis múltiple, a pesar del cual un médico "[…] afirmó que Pepe tenía por delante una vida llevadera, creativa, intensa […]";[28] regresaron a México. Hubo un alivio y luego deterioro: comía con dificultad, enredaba las fechas, dejó de caminar, dejó de usar la silla de ruedas. Volvieron al Instituto de Neurología: "La novedad: un infarto cerca del bulbo raquídeo, el paladar caído, una depresión y demenciaciones ocasionales… Pepe, mi hermano, morirá dos veces; esta es la primera".[29] En la puerta del hospital se lee "*Cerebrum divina lux ratio*: cerebro, luz divina, la razón",[30] la enfermedad es la oscuridad y, de alguna manera, la pérdida de la razón.

Contar una historia, narrar, es un procedimiento inherente a la "escritura del Yo", y es central para dotar de sentido a la experiencia humana. Varios especialistas así lo reconocen: Jerome Bruner afirma "La narrativa nos ofrece, por sólo nombrar una cosa, un medio flexible y de fácil acceso para tratar los inseguros resultados de nuestros proyectos y de nuestras expectativas";[31] Kenneth Burke, a través de lo que denomina pentágono escénico, ve reflejada en la "dramaticidad" de la narrativa nuestra habilidad para afrontar las dificultades humanas;[32] Paul John Eakin afirma, "[…] el rol de la narrativa en la autorrepresentación se extiende más allá de lo literario, no es solamente una forma entre muchas

[26] *Ibid.*, p. 58.
[27] *Ibid.*, p. 65.
[28] *Ibid.*, p. 74.
[29] *Ibid.*, p. 75.
[30] *Ibid.*, p. 12.
[31] J. Bruner, "Los usos del relato", *en La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, p. 49.
[32] Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, pp. xv-xviii.

para expresar identidad, es más bien una parte integral del modo primario de experiencia identitaria, aquella del *yo* extendido, del *yo* en el tiempo".[33]

El *yo* extendido, explica Eakin, es un *yo* de la memoria y la anticipación, que existe fuera del momento presente. Es un *yo en el tiempo* que ha tenido ciertas experiencias y adelanta futuros eventos. En *El cerebro de mi hermano* el autobiógrafo enfrenta expectativas que se preludian dolorosas, narrarlas le permite hacerles frente y, al mismo tiempo, en la escritura emerge el *yo* extendido y la memoria autobiográfica.

La citada obra, contiene alusiones a las cualidades narrativas del material con el que trabaja el memorialista: se habla de contar una historia, del tiempo, del relato. La madre cumple una función ordenadora pues es quien, dentro del relato, enfrenta los conflictos que vivía la familia, "Mi madre era la mano narradora, por llamar así a sus dones negociadores";[34] "La mano narradora decía: —¡Van a quemar la casa!";[35] "Mamá escribió cientos y cientos de cartas; no miento, cientos y cientos de ellas dirigidas a su hijo mayor, un joven que huía de su padre y buscaba su porvenir en otro país […]"[36] ¿Habrá paliado la mano narradora en esos cientos de cartas la distancia entre hijo y padre, al menos la distancia de quien huía de su padre? En el presente de la escritura de *El cerebro de mi hermano* esas preguntas ya no pueden tener respuesta. Lo que importa ahora son los sufrimientos de quien narra, y derivadamente, los del lector del texto autobiográfico.

En el texto de Rafael Pérez Gay se observa también una conciencia en torno de la función de la memoria y las posibilidades de darle sentido a lo que se experimenta, "[…] la memoria permite darle un orden lógico a los hechos, un orden que no tiene el presente. Por eso Kundera afirmaba que pasamos por el presente con una venda en los ojos: sólo cuando hemos pasado ese momento podemos quitarnos la tela de encima, voltear y ver lo que ocurrió".[37] El presente no es accesible, no lo podemos recordar todavía.

[33] P. J. Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, p. 137. Texto en inglés en el original.

[34] R. Pérez Gay, *op. cit.*, p. 28.

[35] *Ibid.*, p. 30.

[36] *Ibid.*, p. 70.

[37] *Ibid.*, p. 17.

¿Qué logramos al convertir la pérdida en una "narrativa del Yo"? Me pregunté en el párrafo inicial de este texto. Paul John Eakin en "What Are We Reading When We Read Autobiography?" postula una respuesta: "la autobiografía no es simplemente algo que leemos en un libro, es más bien un discurso de identidad que, entregado parte a parte en las historias que contamos sobre nosotros cada día, estructura nuestro vivir".[38]

Permítanme intercalar algunas notas sobre mi experiencia. Yo leo la historia de la pérdida del hermano de Rafael Pérez Gay y pienso en la pérdida del mío. Al leer *El cerebro de mi hermano* reacomodé la pérdida de Darío, mi hermano mayor. Darío me llevaba cinco años. Cuando llegué a la Ciudad de México en diciembre de 1963 me protegió de la violencia de una ciudad monstruosa —a la cual aprendería a amar de la mano de José Emilio Pacheco—, de unos parientes inesperadamente violentos a cuya casa vine a vivir a los quince años. Cuando Darío sufrió su primer ataque al corazón estaba conmigo, lo llevé a urgencias de un hospital público, se recuperó; cuando sufrió el segundo ataque debí regresar de Nueva York. Darío, mi hermano mayor murió el 24 de agosto de 2005, a los sesenta y tres años.

Vuelvo al texto de Rafael Pérez Gay: "Busqué dentro de mí y lo supe con una punzada en el estómago, se llama desamparo".[39] ¿Por qué sentimos desamparo ante la muerte de un hermano mayor? Quizá porque ellos, los hermanos mayores, *organizan* nuestro contacto con el mundo, nos proveen de historias que no hemos vivido, las suyas, y que queremos, o no, vivir. En la familia, la capacidad del hermano de enfrenar a un padre autoritario; en el mundo de la cultura, el prestigio de un hermano que se va a Alemania hacer un doctorado así como la enorme riqueza intelectual de José María Pérez Gay; en el ámbito político, el apoyo al candidato de la izquierda que Rafael Pérez Gay nunca validaría. Los hermanos mayores aportan mundos posibles, casi siempre menos conflictivos que los de los padres.

Al final de *El cerebro de mi hermano*, Rafael Pérez Gay afirma:

[38] Paul John Eakin, "What Are We Reading When We Read Autobiography" en *Narrative*, Ohio, Ohio State University Press, mayo 2004, vol. 12, núm. 2, p. 122. En inglés el original.

[39] R. Pérez Gay, *op cit*., p. 137.

> Días después de su muerte deambulé por la casa como un fantasma, deprimido porque no encontraba el tono de este informe. Cuando empecé a escribir sobre el cerebro de mi hermano pensé que saldría a borbotones la historia desprendida de la necesidad de escribir sobre él; así fue al principio, pero una mañana se secó la fuente. Pensé que enterraría a mi hermano con este informe y sólo logré mantenerlo con vida.[40]

"Enterrar al hermano" es una metáfora del duelo, de la necesidad de enfrentar el sufrimiento, Rafael Pérez Gay "sabe" que escribir sobre su hermano puede tener una función de apaciguamiento y al afirmar que sólo logra "mantenerlo en vida" el equilibrio se restablece.

La escritura vuelve a la pérdida menos dolorosa y de la misma manera nos prepara para el futuro. Antonio R. Damasio lo dilucida así:

> Los cambios que ocurren en el Yo autobiográfico durante la vida de un individuo no se deben solamente a la remodelación del pasado vivido que tiene lugar consciente o inconscientemente, sino también al reacomodo que produce el futuro anticipado. Yo creo que un aspecto central de la evolución del Yo autobiográfico tiene que ver con el balance de dos influencias: el pasado vivido y el futuro anticipado.[41]

La fuerza equilibradora, homeostásica,[42] de la "narrativa del Yo" está ligada a ese balance. El cierre, la parte final del texto autobiográfico alivia al

[40] *Ibid.*, p. 141.

[41] Antonio R. Damasio *apud* Paul John Eakin, *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, p. 158. En inglés el original. La traducción es mía.

[42] Damasio postula la existencia de rasgos comunes entre las necesidades fundamentales de todos los seres vivientes; los organismos han desarrollado capacidades que les permiten mantener su presencia a través de un equilibrio que designa como homeostasis: "Todos los organismos vivos, desde la humilde ameba hasta el ser humano, nacen con dispositivos diseñados para resolver automáticamente, sin que se requiera el razonamiento adecuado, los problemas básicos de la vida. Dichos problemas son: encontrar fuentes de energía, mantener un equilibrio químico del interior compatible con el proceso vital; conservar la estructura del organismo mediante la reparación del desgaste natural, y detener los agentes externos de enfermedad y daño físico. La palabra *homeostasis* es el término apropiado para el conjunto de regulaciones y el estado resultante de vida regulada". (Antonio R. Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, p. 40.)

yo —restaura la estabilidad emocional, y por lo tanto corporal, en momentos de crisis, como lo declaramos al inicio de este texto— que narra a través de una reivindicación de su hermano:

> Mientras leía trozos de sus cartas y se me enquistaba en el alma su ausencia, me salió al paso el joven estudiante de filosofía que había encontrado en el humanismo una razón de ser y en la literatura una realización profunda del alma. La ilustración kantiana fue siempre su escudo de combate: el hombre libre por el don de la razón.[43]

La crisis se supera porque memorialista y hermano recuperan los lugares en los que se situaban en la vida, uno en relación con el otro, como tiene sentido existir en el mundo de los afectos primordiales, el de los hermanos: "Al final, algo del principio: ante el ataúd de mi hermano recordé que cuando yo tenía seis años y él veinte, montábamos un arte dramático en el cual él era el Santo y yo Blue Demon.[44] En algún lugar siempre seremos esos dos enmascarados".[45] Delante del ataúd, símbolo de un presente y un pasado irrevocables, el futuro así anticipado es el alivio. Serán siempre hermanos que al tiempo que luchan se tienen uno al otro.

[43] R. Pérez Gay, *op. cit.*, p. 139.

[44] Blue Demon y el Santo fueron dos famosos contrincantes de Lucha Libre en la década de los cincuentas del siglo XX en México.

[45] *Ibid.*, p. 141.

Bibliografía

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general.* 3a. ed. México, Siglo XXI, 1973. 218 pp.

Bruner, Jerome, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. México, fce, 2003. 147 pp.

Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives.* Los Angeles, University of California Press, 1969. 554 pp.

Caballé, Anna, "La autobiografía en el Siglo xxi: entre el yo y el Yo", en Blanca Estela Treviño García, coord. *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México, unam, Bonilla Artigas, 2016, pp. 21-44.

Damasio, Antonio R., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. México, Paidós, 2016. 334 pp.

Eakin, Paul John, "What Are We Reading When We Read Autobiography?" en *Narrative*. Mayo, 2004, vol. 12, pp. 121-132.

Eakin, Paul John, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca, Cornell University, 1999. 207 pp.

Eakin, Paul John, *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*. Ithaca, Cornell University Press, 2008. 184 pp.

Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.* Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-61. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Loureiro, Ángel G., coord. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991. 184 pp. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Pérez Gay, Rafael, *El cerebro de mi hermano*. México, Seix Barral, 2013. 144 pp.

Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006. 258 pp.

Treviño García, Blanca Estela, coord. *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México, unam, Bonilla Artigas, 2016. 437 pp.

Weintraub, Karl J., "Autobiografía y conciencia histórica", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.* Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 18-32. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Escribir autobiográficamente desde los márgenes de la norma de género

Erica Marisol Sandoval Rebollo
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

La presencia en el espacio público de sujetos que se asumen como mujeres en contra de los preceptos culturales y sociales vigentes, cuyo sentido y fin corre a cargo de ellos mismos, se ha expresado en diferentes momentos históricos y, por ende, de distintas formas, no sin contrariedades. En épocas recientes ha sido notoria la autoconstrucción de posibilidades para "aparecer" y ser considerado ante los ojos de los demás de un modo distinto, rehaciendo y proponiendo significados sobre lo femenino, el cuerpo y las mujeres. Se podría decir que son actos autónomos para reivindicar la propia existencia desde la diferencia; diferencia que ha sido marcada cultural y socialmente como parte de una organización material y simbólica de género, fundamentalmente binaria y jerárquica.[1] De este modo, la actuación pública de "estar" y "aparecer" en el mundo social desde el lugar que personalmente se reivindica, y no desde el lugar que el sistema sociocultural y los otros le asignan, implica un modo de decir(se) frente a otros, un modo de usar el lenguaje, la voz y sus posibilidades expresivas.

La experiencia de vida de estos sujetos y sus modos de expresarla tienen una articulación estrecha con dichas formas organizativas, que implica, sometimiento —y resistencia— a mecanismos de normativización, es decir, regulaciones (en muchos casos, jurídico-institucionales, aunque no exclusivamente) corporales para mantener el carácter binario y jerár-

[1] *Cf.* Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, "El concepto de género", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 21-33. "Los sistemas de género, sin importar su periodo histórico, son sistemas binarios que oponen el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino y esto, por lo general, no en un plan de igualdad sino en un orden jerárquico". (*Ibid.*, p. 32.)

quico del sistema social de género. Al respecto, las fronteras estatales son un parámetro que permite visualizar las particularidades de tal normativización, pero no es el único elemento, pues algunas normas se pueden compartir entre varios territorios nacionales y generar regiones completas donde el género tiene una conformación similar. Por ejemplo, América Latina es una región que comparte elementos culturales asociados a la norma de género, con especial énfasis en la sexualidad.[2] Entonces, aunque nos hemos acercado a la escritura autobiográfica de mujeres trans mexicanas, no implica necesariamente que solo puedan tener sentido para el país, si no que puede ser comprendida en otras partes del mundo.

En un acercamiento específico a la presencia pública de las personas trans en la Ciudad de México,[3] se constató que la voz de los sujetos trans[4] está presente en distintos espacios, supone diferentes interlocutores y se encuentra en diversos soportes materiales. Comunicar su experiencia de vida mediante voz propia es, quizá, una de las acciones que predominantemente llevan a cabo, y cuyo efecto, con el tiempo, ha sido una

[2] *Cf.* Daniel Balderston y Donna J. Guy, *Sexo y sexualidades en América Latina.*

[3] Erica Sandoval, *La convicción encarnada. Una mirada semiótica a las voces y relatos de vida de personas transexuales y transgénero en la Ciudad de México*, p. 335.

[4] En los últimos años, sobre todo en el ámbito del activismo político y retomado por algunos acercamientos académicos, el prefijo “trans” se ha utilizado para referirse a mujeres y hombres transexuales, transgénero y travestis, en el entendido de que todos ellos “atraviesan” o “pasan” de un lugar a otro en términos de identidad genérica. Como ha sido documentado e investigado. (*Vid.* Erica Sandoval, *Un lugar en el mundo. Condiciones de vida de personas transexuales y transgénero en la Ciudad de México*; Eleonora Garosi, “Hacer lo trans. Estrategias y procesos de transición de género en Turín (Italia)”, en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.*; y José Antonio Nieto, *Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género*). Este tránsito subjetivo, corporal, lingüístico y social es complejo, compromete a los sujetos en diferentes aspectos y es casi imposible que pase inadvertido por aquellos que están cerca, sobre todo la familia, lo que también agrega complejidad. La palabra tiene la función entonces de reunir el conjunto de identidades mencionadas —transexual, transgénero, travesti—, pero también ha sido una opción frente a la histórica intervención de las ciencias médicas en éstas, también, condiciones de vida, y que se enfoca, en gran medida, a su diagnóstico como patología mental; entonces, es, en ese sentido, una distancia de la construcción de subjetividad sujeta al poder y saber médico en el ámbito, “Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual”. (J. Antonio Nieto, *op. cit.*, pp. 52-53.)

continua presencia, así como la construcción de una particular subjetividad, con cierta distancia del discurso clínico interesado en diagnosis y tratamiento de su condición —o cualquier otro que tienda a normarla—, y orientada a la reivindicación de la identidad, de un modo particular de estar y desenvolverse en el mundo, cuyo referente normativo de género los constriñe. Ello lo llevan a cabo mediante conversaciones informales y públicas, entrevistas mediáticas, fotografía, cine documental, *performances*, discursos políticos, artículos periodísticos, blogs, cartas, ponencias académicas, testimonios y autobiografías.

El ámbito de la escritura adquiere suma relevancia en esta acción social y subjetiva; primero, porque constituye uno de los principales medios para adquirir presencia frente a otros que no están físicamente presentes, y esos otros pueden tener o no afinidad (social, política o subjetiva) con quien escribe, es decir, les permite ampliar la interlocución y actividad significante; así, la escritura es un testigo de su existencia, independientemente de cómo sea interpretada por esos otros; segundo, porque es uno de los modos privilegiados de comunicación en las instituciones (legislativas, educativas, de salud y de derechos humanos) que se han constituido como interlocutores de grupos o individuos de la diversidad o disidencia sexual; y tercero, porque aunque lo que se diga entra en la cadena discursiva sobre la identidad, el género y la sexualidad, todo ello como un campo en pugna, la escritura permite plasmar de manera más o menos perenne lo que se quiere decir, impide interrupciones y confrontaciones directas e inmediatas entre el locutor y los interlocutores. Es una materialización contundente de la voz de los sujetos trans, de su modo de vivir y estar en el mundo.

Escribir, en este caso, constituye una práctica cultural para decir y significar una experiencia que socialmente es rechazada y negada; la acción de escribir se postula como un medio para revertir ese efecto y lograr un reconocimiento distinto frente a sí y a otros. Mediante la escritura describen, narran, y también, ofrecen interpretaciones, explican y argumentan sobre quiénes son, cómo se ha presentado históricamente y cómo viven actualmente esta condición genérica, a qué las somete y de qué las libera, cuáles son las barreras u obstáculos sociales, culturales, económicas, familiares, emocionales y corporales que enfrentan. En resumidas cuentas, presentarse frente a otros y hacerse inteligibles.

> Darse cuenta de que es fundamentalmente ininteligible (que incluso las leyes de la cultura y del lenguaje te estimen como una imposibilidad) es darse cuenta de que todavía no se ha logrado el acceso a lo humano, sorprenderse a uno mismo hablando solo y siempre como si fuera humano, pero con la sensación de que no se es humano; darse cuenta de que el lenguaje de uno está vacío, que no te llega reconocimiento porque las normas por las cuales se concede el reconocimiento no están a tu favor.[5]

Saberse fuera de la norma de género, que no se cumplen los requisitos para considerarse humano, que no hay lenguaje que alcance a expresar claramente su experiencia es, quizá, lo que sostiene la práctica de escritura del sujeto trans. Su propia vida, episodios de la misma o las experiencias que han tenido a lo largo de la misma constituyen un eje central de esta práctica. Se trata entonces de una escritura que forma parte del espacio biográfico, en su concepción más clásica de narrar el *yo* y su interrelación con los géneros discursivos, porque tiene como elemento de tejido el diálogo y, con ello, la postulación del otro.[6] Decirse biográficamente frente a otros, desde un lugar negado a ser reconocido, es un acto que implica, al mismo tiempo, lo público y lo privado y una reconfiguración de la subjetividad,[7] en este caso, articulada a procesos de identidad de género. De este modo, estaríamos de acuerdo en pensar la autobiografía como "un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético",[8] en tanto supone a otro en su enunciación. Poniendo atención en lo que se emite o enuncia, resulta interesante la propuesta de la autobiografía como autoretrato, que delimita lo dicho en ciertas coordenadas espacio-temporales, pero del mismo modo, las rebasa, contiene una serie de tran-

[5] Judith Butler, "Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual", en *Deshacer el género*, pp. 52-53.

[6] *Cf.* Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, pp. 54-60.

[7] *Cf.* Leonor Arfuch, "Un comienzo", en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, pp. 19-25. La autora emprende su investigación rastreando esta reconfiguración "en clave sintomática", sin embargo, aquí no hemos considerado trazar algún camino hacia el psicoanálisis.

[8] Ángel Loureiro, "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 2000-2001, núm. 14, p. 135.

sacciones entre lo real e imaginario, la ilusión y la realidad, lo público y lo privado, y entre el contenido y la forma.[9]

Presentamos entonces un breve análisis de tres textos autobiográficos de sujetos trans que se consideran a sí mismos como mujeres, tomando en cuenta la teoría sobre autobiografía —Arfuch como autora fundamental— y la que se refiere a la norma de género (con Butler como principal inspiración).

¿Cómo se ubican estas escrituras respecto a dicha norma, a quiénes se postula en el diálogo y qué se construye en el mismo con respecto al género como norma?

Estos tres textos constituyen relatos personales, escritas por ellas mismas, donde coinciden narrador y personaje. "Piel que no miente. Mayela, una mujer transgénero",[10] escrito por Silvia Jiménez y "Hola, yo soy Angie. Testimonio de una mujer transexual",[11] por Angie Rueda, ambos editados y puestos en circulación por sus propios medios en 2003 y 2011 respectivamente. Mientras que la publicación en 2008 de "Carta a mi padre. Testimonio de una persona transexual con discapacidad",[12] creado por Irina Layevska, estuvo a cargo de la única institución federal en México para eliminar y prevenir la discriminación. Las tres autoras viven actualmente como mujeres, social y legalmente, de modo que en estos textos narran episodios de su vida anterior que las llevaron a considerar la posibilidad de esta vivencia femenina. Otra característica importante es que cuentan con escolaridad superior, algunas de ellas con posgrado, de ahí la importancia que tiene la escritura como forma expresiva de su perspectiva sobre sí mismas y el mundo. Cabe resaltar, del mismo modo, que la escritura autobiográfica que lograron en sus textos forma parte de su activismo sociopolítico para mejorar la situación de vulnerabilidad (social, económica y cultural) que caracteriza a las personas trans. Como se ve en el análisis, se trata de una escritura

[9] William L. Howarth, "Some Principles of Autobiography", en *New Literary History*, 1974, vol. 5, núm. 2, pp. 363-381.

[10] Silvia Jiménez, *Piel que no miente. Mayela, una mujer transgénero*, p. 214.

[11] Angie Rueda Castillo, *Hola, soy Angie: Testimonio de una mujer transexual*, p. 108.

[12] Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *Carta a mi padre: Testimonio de una persona transexual con discapacidad*, p. 98.

orientada a presentar determinadas situaciones que acercan al lector a su forma de pensar y estar en el mundo y, eventualmente, vayan cambiando los significados sobre el sustento del género binario y jerárquico. Asimismo, en términos de su identificación y orientación de su deseo erótico, dos de ellas se consideran transexuales y una como transgénero, en el reconocimiento del proceso de transición que han experimentado una vez que aceptan su pasaje femenino, y todas tienen atracción erótica y afectiva solo por mujeres, situación que contraviene la idea de que las mujeres trans tienen atracción exclusivamente por varones.

En cuanto a su ubicación histórica de los textos, cabe mencionar el hecho de que dichas escrituras autobiográficas se inscriben en un momento histórico contemporáneo de lucha social por sus derechos (2003-2011), específicamente en la Ciudad de México, sin menoscabo de la presencia de grupos o colectivos que están proponiendo cambios en todo el territorio nacional, incluso, aunque las tres autoras nacieron en esa demarcación, una de ellas actualmente vive en otro estado de la República y prácticamente todas han, y siguen llevando a cabo acciones informativas, artístico-culturales, político-colectivas en varias localidades distintas a las de la capital. En ese sentido, es una escritura acerca del *yo* que actúa en el campo político-cultural, cuyo vector es el género —en términos de sus limitaciones y posibilidades creativas—, como una voz (con ciertas propiedades que la hacen peculiar, que se une a otras semejantes y que disiente de otras) que pone en cuestionamiento las determinaciones (sociales, culturales, biológicas) que pretenden naturalizar la existencia femenina o masculina, anclarla a procesos desigualdad y conformaciones subjetivas de sufrimiento y violencia.

Desde hace tiempo, en varios lugares del mundo, existe una sistemática crítica al discurso médico sobre transexualidad, con diferentes vertientes e implicaciones. La escritura sobre sí mismas resulta ser un acto de autonomía frente a dicho discurso, que no solo ha empleado la atención directa de las personas trans para legitimarse, sino una serie de producciones discursivas que hacen alusión a un modo particular de experimentar la transexualidad. Las producciones autobiográficas sobre personas transexuales, escritas por otros, no han escapado de ello. Se trata de autobiografías "oficiales", que han sido autorizadas para

circular en el espacio público y que solo presentan una voz privilegiada en términos económicos y culturales, que dejan fuera voces marginales. Desde el punto de vista de Hausam,[13] mediante estas autobiografías se instituye un discurso hegemónico sobre la experiencia transexual al interior de la propia comunidad, cuyos miembros tienden a imitar lo que dicen aquellos que han logrado la transformación sexual. En ese sentido, dichas autobiografías forman parte importante de la autoconstrucción transexual, de la educación y preparación del sí mismo para encontrarse con personal de las instituciones clínicas y que su historia resulte convincente, lo que eventualmente puede llevar a las personas a acceder a los procedimientos que transformarán su cuerpo.

Las autobiografías de Silvia, Angie e Irina no entran completamente dentro de este modelo e, incluso, podría considerarse que lo subvierten porque, como mencionamos anteriormente, toman la palabra para hablar de sí mismas, no dejan a otros que lo hagan por ellas, a lo que habría que añadir que, aunque pertenecen a una clase social más o menos privilegiada (acceso a la educación superior), consiguen sus ingresos mediante el trabajo asalariado. Algo que también debe de señalarse de esta subversión autobiográfica es que, aunque en algún punto de la narración se mencionan procedimientos clínicos para la transformación corporal no constituyen una parte nodal de la misma, son, más bien, un elemento más en las múltiples experiencias de vida trans de las que dan cuenta.

Los márgenes de la norma de género

Judith Butler tiene una amplia y compleja definición de lo que es el género, pues aborda su existencia real, simbólica, identitaria y política. Para esta filósofa, el género implica un modo de ubicarnos en el mundo a partir del cuerpo que presentamos y de lo que hacemos con él. El *performance* del género, es lo que hace que el género sea una realidad, pues en su núcleo está el conjunto de actos que repetimos una y otra vez en diferentes

[13] Bernice Hausman, "Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiographies", en *The Transgender Studies Reader*, pp. 335-361.

escenarios, como una especie de libretos, para hacer realidad el binario social de género. No es algo que elijamos libremente pero tampoco es posible considerarlo como una completa imposición:

> Como acción política y acto performativo, el género no es una elección radical, ni un proyecto que refleja una elección meramente individual, pero tampoco está impuesto o inscrito sobre el individuo, como arguyen algunos deslizamientos postesructuralistas respecto del sujeto. El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas. Pero tampoco los *yoes* corporeizados preexisten a las convenciones culturales que esencialmente significan a los cuerpos.[14]

El género entonces determina nuestro comportamiento e interacción con los otros, pero lo hace en la medida en que lo actuamos y lo hacemos propio. Pero, ¿es suficiente con actuarlo para que permanezca en el centro de nuestras apreciaciones y relaciones mundanas? No. Para Butler, el género también es una norma, con reglas y disciplina específicas. Sin embargo, no es una norma distinta a la norma escolar, por ejemplo, o a la militar, familiar, sindical, económica, política, porque el género está presente en todos esos ámbitos y sus dispositivos reguladores, coadyuva a la existencia de esos ámbitos en términos de normalización. "La norma rige la inteligibilidad, permite que ciertos tipos de prácticas y acciones sean reconocibles como tales imponiendo una red de legibilidad y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá dentro de la esfera de lo social".[15] Dicha red de legibilidad, incluye un modo de ejercer la sexualidad (heterosexual) y una coherencia identitaria y corporal (mujer-femenino; hombre-masculino). La norma es operada con ciertos reglamentos disciplinares (legal, médico, psiquiátrico) que no necesariamente tienen como objetivo la prohibición, si no la regulación, y cuando existe la prohibición generalmente es para reforzar la norma. Por ejemplo, la restricción de las

[14] Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*, pp. 307-308.

[15] J. Butler, "El reglamento del género", en *Deshacer el género*, p. 69.

mujeres a servicios seguros para abortar normaliza la maternidad y, por lo tanto, la heterosexualidad.

¿Qué implica estar fuera de la norma, como en el caso de los sujetos trans que se asumen como mujeres? Se podría pensar que es estar excluido del mundo social, pero Butler no está de acuerdo con esta apreciación y afirma que cuando el sujeto se define fuera de la norma, está definido por la norma misma. Es decir, la norma de género no solo produce y naturaliza las nociones de masculino y femenino, si no que podría operar para que esos términos se deconstruyan y desnaturalicen. Entonces, estar en los márgenes de la norma de género implica la transgresión de la misma.

La experiencia de sujetos trans muestra que la identidad de género no necesariamente está asociada a los genitales (o sexo de nacimiento) y que hay posibilidades de construir desde otros lugares lo femenino y lo masculino. Las experiencias de transición de género sugieren "que el género tiene una forma de desplazarse más allá del binario naturalizado".[16] El cuerpo tiene un papel central en la norma de género porque es mediante las actuaciones corporales que se naturaliza lo que la norma señala que es natural, y también porque mediante éste, al mismo tiempo, se puede dar la alteración o transgresión.

Escribir(se) biográficamente

La autobiografía aborda la vida —o parte de ésta— de quien escribe, en primera persona. Es un texto que se construye teniendo como contenido y significado el mundo personal, el *yo*. Si se toman en cuenta las aportaciones de Benveniste sobre la enunciación[17] y de Bajtín sobre los géneros discursivos,[18] entonces es necesario considerar que cuando se dice "yo", al mismo tiempo se está postulando un "tú" y, siguiendo el razonamiento bajtiano, un género discursivo supone una cadena discursiva y, por lo

[16] *Ibid.*, p. 70.

[17] Émile Benveniste, "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, pp. 82-91.

[18] Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 245-290.

tanto, un diálogo, una interacción entre quien habla y quien contesta ese habla. Arfuch considera que ese es el planteamiento fundamental que se tiene que sostener a la hora de hablar de autobiografía porque quien escribe el texto supone al otro, el destinatario de lo que se escribe.

En la introducción de la autobiografía de Angie, ella misma habla de sus destinatarios, aquellos que tienen una relación familiar, de amistad, erótica, afectiva con personas trans: "padre o madre, hermana o hermano, hijo o hija, pareja o amistad de una persona trans"; también a sus pares o iguales: "persona que comparta mi condición humana" ("para que le ayude a entender nuestros sentires y nuestras razones, a respetar nuestros derechos y dignidad, y a aceptar la enorme riqueza que hay en la diversidad humana"), su hija e hijo ("para que puedan entender quién es y qué hace su papá… para que conozcan una versión alternativa de cómo vivir la vida"),[19] y a ella misma, "Angie, mi pequeña traviesa, mi alegría, mi heroína, quien ha sido el motor de mi existencia, aunque yo no lo supiera, por ser más fuerte que mis miedos, mi dolor y mi desesperanza, y que has recuperado lo mejor de mí".[20] Silvia, por su parte, habla de sí misma como destinataria principal y, sugiere, un lector exigente, que esperaría algo "espectacular" y no una historia de vida real. Y el texto de Irina, desde el título, el lector se entera quién es el destinatario: su padre, de modo que aparece en todos los episodios que construyen su autobiografía. Como se puede observar, los destinatarios de los tres textos están caracterizados por su lugar en la organización social y, particularmente familiar, lo que supone un alto grado de realidad en los mismos, no solo para quien escribe si no para sus iguales porque esa organización es parecida en muchos casos. Al enunciar o sugerir los destinatarios también se enuncia el sentido de la autobiografía. Por ejemplo, el texto de Irina es, hasta cierto punto, la historia familiar contada por uno de sus integrantes que goza de poca aceptación; no se trata, entonces, de una historia "oficial", legitimada por la autoridad de la familia, el padre, precisamente. La autobiografía de estas mujeres puede definirse como una versión distinta de acontecimientos compartidos con otros, especialmente aquellos vividos en familia.

[19] A. Rueda, *op. cit.*, p. 4.
[20] *Ibid.*, p. 5.

La relación con la familia de origen es un tópico de construcción biográfica central. Padre, madre, hermanos y abuelos forman parte importante de su narración de vida, en ellos se asientan experiencias fundamentales durante la niñez, la lógica organizacional-valorativa durante esa época, con la cual se identifican, entran en tensión, se separan, se fusionan, la recrean, la rechazan. La vida familiar es un componente central pero el *yo* es sumamente activo frente a ella. En sus narraciones, las mujeres trans describen su vida familia y las reglas que la configuran. Lo que les corresponde a niños y niñas, en términos de vestimenta y comportamientos, a hombres y mujeres en cuanto a la actividad laboral o profesional, así como la sexualidad y el matrimonio. Una vez en la transición de género, la familia es, también, el tú; no solo como co-constructora del diálogo interno, si no como un auténtico —real, verdadero— otro, opuesto a sus deseos de vivir como mujeres. Es tú opositor, que encarna fielmente la norma de género, pues se tratan de familias conformadas por una pareja heterosexual, con descendencia, con vínculos sanguíneos entre sus integrantes, división sexual del trabajo y en un sistema social que recrea el binario masculino/femenino. Se trata de familias que actúan la norma de género. Sin embargo, con un integrante trans afecta a toda la familia, por eso la reacción de rechazo o reproche, porque la familia deja entonces de encarnar la norma y qué hace, toda ella es un acto fallido frente a la obligación de hacer coincidir sexo, identidad de género y preferencia sexual. La mujer trans muestra la posibilidad de vivir así, dentro de la norma pero desde los márgenes, traspasando la dicotomía, la rigidez de lo masculino y lo femenino.

Otra de las características de la autobiografía que señala Arfuch es el hecho de que hay una especie de correspondencia o semejanza entre el autor y de quien se escribe, el *yo*. Sin embargo, ella participa de la problematización alrededor de esto, pues no necesariamente el fenómeno de semejanza es total.

> […] más allá del nombre propio, de la coincidencia 'empírica', el narrador es otro, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar: ¿cómo reconocerse en esa historia, asumir las faltas, responsabilizarse de esa otredad?, y, al mismo tiempo, ¿cómo sostener la permanencia, el arco vivencial,

> que va del comienzo, siempre idealizado, al presente "atestiguado", asumiéndose bajo el mismo 'yo'?[21]

Esta problematización tiene un sentido profundo en las autobiografías de Silvia, Angie e Irina, porque quien escribe se asume como mujer transexual o transgénero en el tiempo actual que escribe, pero como niño, varón o travesti en el transcurso de la historia. Y gran parte de la narración está encaminada a que se comprenda, por parte del lector, por qué es así, es decir, porque antes se era un sujeto masculino y ahora un sujeto femenino, por qué antes se tenía un cuerpo determinado y ahora uno distinto, por qué antes se tenían ciertos comportamientos y pensamientos y en este momento es algo completamente distinto. Y no estamos hablando del por qué como un despliegue de razones lógicas, si no de razones humanas, es ahí donde nos llevan las autobiografías. Esas razones humanas llevan a tocar múltiples costados e intersticios de los sujetos: emociones intensas ante acciones cotidianas —como vestirse—, experiencias aparentemente fuera de lo común —que el padre sea preso político o ser golpeada por ese padre—, la vulnerabilidad física y social como el hecho de tener conciencia del riesgo de vestirse como mujer, la percepción ambigua de su imagen y las posibilidades múltiples del deseo erótico, las contradicciones ideológicas (ser de izquierda y católica), etcétera.

¿Es el mismo *yo* masculino que habla ahora en femenino? ¿Cómo mantienen las mujeres trans la conexión o vínculo entre ambos para que, quien las lea mantenga esa idea de continuidad o, acaso no se mantiene? Consideramos que esto lo hacen conservando ciertos tópicos comunes en ambas dimensiones; en el caso de Irina está presente su actividad política de izquierda, así que hace alusión repetida a ciertos acontecimientos que la marcaron en ese sentido, por ejemplo, la filiación comunista de su familia, su parecido físico e ideológico con el Che Guevara, su participación en partidos comunistas, sus visitas y casamiento en Cuba. En el caso de Silvia, la continuidad se logra con el desarrollo narrativo que ella logra alrededor de un tópico: la práctica de portar ropa y accesorios femeninos desde su infancia hasta la vida adulta, que entrañó, durante todos esos

[21] Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, pp. 46-47.

años, distintas emociones (alegría, placer, miedo) y también reacciones de los otros. En la autobiografía de Angie mientras tanto, la unidad del *yo* se logra por la continua referencia a características personales (de naturaleza intelectual, política, religiosa y cultural) que hacen suponer que quien habla ahora es la misma que estaba en el pasado, a pesar de su asignación al género masculino.

Se observan algunas discontinuidades, también, que podrían considerarse como fracturas del *yo* o, incluso, como lo indecible —pero entendible por el lector— de la autobiografía.[22] La que se puede resaltar, quizá por lo sorpresivo, es en su papel como progenitores; la experiencia biográfica de ser padres/madres está llena de discontinuidades, aparecen los hijos, luego desaparecen, su aparición puede estar ligada a sentimientos muy profundos y luego a cierta pragmática familiar y económica. Lo que queda claro es que los hijos están presentes en la vida de estas mujeres trans, pero la narración es poco profunda sobre la relación que sostienen con ellos.

Ante estas problemáticas que impiden, precisamente, mostrar "un solo rostro" de la autobiografía, Arfuch recurre a la noción de estilo, entendiéndolo como la combinación de elementos reales y ficticios que lleva a cabo el autor para hacer convincente la biografía. Por eso prefiere hablar de espacio biográfico, porque es una suerte de libertad de lo que proviene de la propia historia y de otras distintas a la del sí mismo. Nos parece que en el caso de las autobiografías de mujeres trans podríamos conceder que, en efecto, hay un estilo que va de lo real a lo ficticio, del *yo* a los otros, de lo posible a lo imaginable.

De cualquier modo, las autoras ofrecen una respuesta a la pregunta: ¿quién soy?, que se formulan ellas mismas y también el lector, lo que implica un diálogo consigo mismas y con los otros: "¿Qué soy? Mujer. ¿Quién soy? Irina. ¿Quién fui? Irina. Estaba escondida, reprimida, aterrada, pero ahí estaba. Lo único que necesité fue un proceso para nacer y aquí estoy".[23] La respuesta, como vemos, no admite divagaciones, es precisa y hace conexión entre el pasado y el presente para presentarse sin fracturas. Incluso, en esa respuesta pueden ir valoraciones propias que trascienden el género:

[22] Paul de Man, "La autobiografía como desfiguración", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, pp. 113-118.

[23] Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *op. cit.*, p. 81.

"Soy la misma persona en el fondo, y creo yo, en lo mejor que fui: un ser lleno de vida, ilusiones y convicción".[24]

La normalización del cuerpo: estética y funcionamiento

La norma de género opera constantemente en el cuerpo de las mujeres trans. Antes, en la infancia, durante la adolescencia, en la juventud, ahora en la época adulta. Antes, cuando tenía una adscripción social masculina, ahora que es femenina. Antes cuando solo se hacia el ritual de vestirse esporádicamente, ahora cuando se viste de forma femenina cotidianamente. Antes cuando no se tomaban hormonas, ahora cuando ya se toman o se siguen sin administrar. Antes cuando se tenían que ocultar, ahora cuando ya lo viven abierta y libremente (por lo menos en varios espacios y relaciones sociales). Y no estamos hablando de "antes" y "después" como dos momentos históricos en la vida de estas mujeres, claramente delimitados por el conjunto de acontecimientos que los constituyen, pues es necesario mirarlos, más bien, como momentos de un proceso del *performance* de género, que pueden compartir sucesos. Lo que interesa resaltar en todo caso es, que en ese proceso, el *yo* está permanentemente vigilando y evaluando al cuerpo en términos de estética y funcionamiento. Qué es lo atractivo, lo apropiado (por la edad, la clase social, la situación), y lo que hace conseguir los objetivos (desde caminar con aparatos ortopédicos, golpear violentamente, salir a la calle vestida de mujer hasta cambiar la llanta de un auto).

Hay un continuo escrutinio de lo que provoca el cuerpo, para sí mismas y para los demás, sean sus familiares, desconocidos, amistades, hombres, mujeres. Desde los márgenes de la norma de género se prueba la capacidad para atraer a otros, a otras, para mostrarse sin que sea identificadas como varones, para adquirir habilidades de interacción y coqueteo, pero el *yo* también revela debilidades, hay límites sociales, legales, económicos. Por ejemplo, Silvia desde muy joven tiene un gran gusto porque los demás la traten en femenino y ha probado diferentes situaciones para que se cumpla ese gusto, pero siempre narra qué podría haberla delatado (la voz, el vello facial, sus gestos, el maquillaje). Silvia prueba constantemente la norma de género y

[24] A. Rueda, *op. cit.*, p. 22.

sus límites, recorre las posibilidades de transgresión: ¿puedo maquillarme?, ¿puedo ir a una estética a que me maquillen?, ¿puedo dormir y despertar vestida de mujer?, ¿puedo vivir como mujer aunque no tome hormonas ni me haga alguna cirugía?

Quien observa constantemente el cuerpo, a decir del *yo*, son los demás. En la etapa infantil-escolar, el relato de Irina muestra la norma corporal como de género porque ella, al estar desarrollando una enfermedad degenerativa, su funcionamiento se iba deteriorando y no podía hacer muchas cosas que la mayoría de los niños varones hacen (jugar rudo y pelear, por ejemplo), entonces recibía rechazo y violencia. Angie, quien tampoco desarrolló ampliamente sus habilidades deportivas, pudo desenvolverse en el mundo académico-intelectual, lo que le valió el respeto. En ambos casos opera el sistema con su normatividad de género, pues se demanda cierto comportamiento por tener cierto cuerpo. En el caso de Irina, una vez que los demás asumieron que no podría actuar como un niño de su edad, quisieron sobajarla y humillarla, ante eso se tuvo que defender como todo niño, peleando. Cuando no lo pudo hacer, fue cuando un tío materno abusó de ella en varias ocasiones, siendo una niña, un modo de disciplinarla al sistema familiar de abuso y poder, lo pudo hacer hasta que era una joven, también utilizó la fuerza física. Se resistió completamente a esa disciplina de servir sexualmente a los varones.

El silencio como producto de la vigilancia y disciplina

En varias de las experiencias de las tres mujeres trans alrededor de vestimenta, salidas, logros, etcétera, hay un silencio, es decir, narran su experiencia y narran cómo no le pueden decir a nadie lo que están viviendo. El silencio es una regla de la norma de género, pues forma parte de los códigos que hay que respetar, de los límites que se imponen sutilmente, de las imposibilidades reales para llevar a cabo ciertos gustos y deseos. Silvia, por ejemplo, ocultó alrededor de treinta años su gusto por la ropa femenina, el placer que sentía de usarla, las dificultades que se le presentaban a la hora de maquillarse o adquirir alguna prenda. Paralelamente hacía una dolorosa actuación masculina frente a familiares, amistades y parejas: “Fue por aquellas fechas que sobre mi espalda empezó a crecer una loza

que al cabo del tiempo se haría más grande: la enorme responsabilidad de demostrarle a los demás —y a mí mismo en primer lugar— que yo era todo un hombre".[25]

Cuestión que fue desapareciendo paralelamente a su decisión (no libre de angustia) de hablar de sus gustos y prácticas femeninas. La tensión más importante al respecto parece que se sostiene con su segunda esposa, quien no acepta que su gusto sea público por el miedo al estigma social. Silvia, a pesar de las experiencias tan intensas que llega a tener durante esa época, pues cualquier cosa podía delatarla, es capaz de mantenerse callada y no compartir nada, absolutamente nada, hasta que algún indicio en su cuerpo (rastros de maquille, sobre todo) la delata y viene la confesión (estrategia histórica para hacer hablar al sujeto). Su experiencia como mujer va ganando territorio y con el tiempo decide ya no callar. Hablar de ser mujer forma parte de la identidad y vivencia de ser mujer, lo que le vale el distanciamiento y rechazo de quien era su pareja.

También en la autobiografía de Irina vemos ese silencio, sin embargo, como que opera en una dirección distinta a la de Silvia, porque se trata de una contención o suspensión de sentimientos e ideas de sí misma para sí misma, no solo sobre lo que ella anhelaba, si no sobre varios aspectos de la vida familiar y de pareja. En ese sentido, Irina "se revela" como mujer a sí misma en un momento de una crisis existencial por su condición de enfermedad. A diferencia de Silvia, no intentó usar prendas femeninas con anterioridad, del pasado solo rescata detalles en la interacción (social, erótica) con otros que la podrían estar colocando en un papel femenino, pero no habla específicamente de su propia actuación en dicha clave cultural. Una vez que se "muestra" como mujer decide actuar como tal, asumiendo consecuencias familiares, sociales y económicas, no fáciles de enfrentar por supuesto. En respuesta al brutal rechazo de su madre y hermana al momento que les comunica su decisión de vivir como mujer, Irina afirma que ha cumplido con parte de la norma de género y que eso le vale para vivir libremente: "Mi decisión no la tomé para lastimar a nadie y tampoco es una locura que se me ocurrió anoche. Es una condición que tengo y que ya me cansé de callar; estoy harta de seguir aparentando, estoy hasta la madre de seguirme

[25] S. Jiménez, *op. cit.*, p. 33.

travistiendo de hombre. ¡Ya no quiero! Cumplí. Y creo que cumplí bien e incluso demasiado. ¡Déjenme vivir mi vida ahora!".[26]

A Angie también le es revelada, ante sus ojos, una mujer que había encerrado por muchos años; el silencio también fue para sí misma, y se disolvió una vez que hizo una especie de acto de conciencia sobre las consecuencias y formas de vida que podría traer consigo la actuación femenina. Entonces, aunque el silencio opera como norma, esto es: no decir ni hablar de sus gustos, asumir a cabalidad un rol masculino, negar la identidad femenina, tarde o temprano el sujeto decide romperlo y afirmarse frente a sí y otros. Es una afirmación desde los márgenes de la norma de género; los sujetos expresan saberlo pues temen o enfrentan rechazo y negación por parte de otros. Pero una vez que no cesa la decisión de no callar la voz y la actuación en femenino, esta se mantiene.

Transición-Transgresión: a modo de cierre

Escribir autobiográficamente como trans implica transitar por un género textual y sexual, y también transgredirlo. Hemos querido sostener, con el análisis realizado de tres autobiografías de mujeres trans, que escribir desde los márgenes de la norma de género implica un movimiento entre la exclusión y la inclusión, la falta de reconocimiento y el reconocimiento, lo ininteligible y lo inteligible, el silencio o el ocultamiento y la revelación, la reproducción de las reglas y su transgresión. Es decir, escribir desde los márgenes de la norma de género, con un cuerpo no completamente adaptado al sistema binario y jerarquizado entre los sexos, implica la posibilidad de transitar en diferentes sitios y transaccionar —negociar— significados, evidenciar sus fracturas y mostrar la existencia unitaria del sujeto, a pesar de ello.

[26] Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *op. cit.*, p. 59.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor, "I. Un comienzo", en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, FCE, 2013, pp. 19-25.

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México, FCE, 2002. 272 pp.

BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. 2a ed. México, Siglo XXI, Trad. de Tatiana Bubnova, 2012. 394 pp.

BALDERSTON, Daniel y Donna J. Guy, comps., *Sexo y sexualidades en América Latina*. Trad. de Gloria Elena Bernal y Gabriela Ventureira. México, Paidós, 1998. 409 pp.

BENVENISTE, Émile, "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI, 2002, pp. 82-91.

BUTLER, Judith, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*. México, octubre, 1998, año 9, volumen 18, pp. 296-314.

BUTLER, Judith, "Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual", en *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós. 2006, pp. 35-56.

BUTLER, Judith, "El reglamento del género", en *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2006, pp. 67-88.

CONAPRED, *Carta a mi padre. Testimonio de una persona transexual con discapacidad*. México, CONAPRED, 2008. 98 pp.

CONWAY, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott, "El concepto de género", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, UNAM, PUEG, Porrúa, 1996, pp. 21-33.

DE MAN, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 113-118. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

GAROSI, Eleonora, "'Hacer' lo trans. Estrategias y procesos de transición de género en Turín (Italia)", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México, mayo-agosto, 2012, vol. 19, núm. 54, pp. 139-171.

HAUSMAN, Bernice, "Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiographies", en *The Transgender Studies Reader*, pp. 335-361.

Howarth, William L., "Some Principles of Autobiography", en *New Literary History*, Baltimore, 1974, vol. 5, núm. 2, pp. 363-381.

Jimenez, Silvia, *Piel que no miente. Mayela, una mujer transgénero*. México, Edición independiente, 2003, 214 pp.

Loureiro, Ángel G., "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 2000-2001, núm. 14, 2001, pp. 135-150.

Nieto, José Antonio, *Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género*. España, Bellaterra, 2008, 448 pp.

Rueda Castillo, Angie, *Hola, yo soy Angie. Testimonio de una mujer transexual.* México, Arroba Editores, 2011. 108 pp.

Sandoval Rebollo, Erica Marisol, "Un lugar en el mundo. Condiciones de vida de personas transexuales y transgénero en la Ciudad de México", en *Trabajo Social*. Febrero, 2008, núm. 18, pp. 112-125.

Sandoval Rebollo, Erica Marisol, *La convicción encarnada. Una mirada semiótica a las voces y relatos de vida de personas transexuales y transgénero en la Ciudad de México.* México, 2011, Tesis, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 335 pp.

¿Autobiografía(s) de Julián Herbert? *Canción de tumba* y su perfil de Facebook

Estéfany Villegas
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

Julián Herbert, nacido en la ciudad de Acapulco en el año de 1971, es un poeta y prosista mexicano que en la literatura contemporánea de nuestro país se le ubica en una generación en sí polémica por su variedad de posturas y de nomenclaturas, entre las que destacan "Generación inexistente"[1] y "No Generación".[2] Pablo Raphael, contemporáneo de Herbert, ha advertido al menos cuatro circunstancias históricas que significativamente acompañan el desarrollo de la obra de este grupo de escritores: el terremoto de 1985, el fraude electoral de 1988, y tanto el levantamiento del EZLN como la firma del TLCAN en 1994.[3] Además, nos recuerda que la instauración del modelo económico neoliberal en México, iniciado con el gobierno de Miguel de la Madrid,[4] ha influido en la transformación del mismo objeto literario, puesto que, al reforzar el descentramiento productivo también de este campo, se diversifica el público lector y con ello las demandas estéticas y los tipos de lenguaje.

[1] Jaime Mesa, "La generación inexistente", en *Milenio*, 2008. Disponible en línea: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705>. [Consulta: 18 de mayo de 2017.]

[2] Geney Beltrán Félix, "Historias para un país inexistente", en *Blanco Móvil*, 2004-2005. Disponible en línea: <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>. [Consulta: 18 de mayo de 2017].

[3] Pablo Raphael, "Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual", en *Quimera: Revista de literatura*, Vilassar de Dalt, Ediciones de Intervención Cultural, 2007, núm. 287, pp. 40-48.

[4] Enrique E. Sánchez Ruíz, "Los medios de comunicación masiva en México", en *Una historia contemporánea de México: Actores*, p. 422.

Tampoco puede ignorarse el surgimiento y la evolución de internet, las computadoras personales y más recientemente la creación de redes sociales, que han resultado ser, para los escritores de los setentas (quienes maduran casi a la par de dicha tecnología), medios de comunicación novedosos y una opción para la difusión de su obra a muy bajo costo. El fenómeno mediático que caracteriza la última década del siglo XX, por su auge, alcanza y "agrupa" a quienes en esta etapa comenzaron a portar un membrete de autor. Escritores de los setentas como Julián Herbert, Antonio Ortuño, Alberto Chimal, Yuri Herrera, Emiliano Monge, etcétera,[5] coinciden en tener al menos un blog o una red social como Facebook, Twitter, e incluso ambas que, aun con los diferentes usos que les dan, fomentan la ilusión de cercanía cuasipersonal con sus lectores. En un momento volveré sobre este punto.

En los años 2011 y 2012, Julián Herbert se hizo ganador del Premio Jaén de Novela y Premio de Novela Elena Poniatowska por su libro *Canción de tumba* que, después del éxito logrado en dichos certámenes, comenzó a circular en las librerías bajo el nombre de "novela", pero su adscripción a este género no ha dejado de resultar problemática para algunos lectores, dada la mezcla de formas autobiográfica y autoficcional que la narración ofrece. Al menos dos años antes de que *Canción de tumba* se convirtiera en lo que las premiaciones hicieron oficialmente de ella, los primeros bosquejos que se publicaron del libro estuvieron acompañados de paratextos que indicaban el trazo subjetivo y referencial de: "autobiografía precoz"[6] y "autorretrato fugaz"[7] con que se les denominará. Considero esto un precedente para un libro que en su contenido y estructura revela ser una autobiografía de manera efectiva. El puntual uso de la autoficción sería más bien una alteración

[5] Aquí señalo a autores cuyos nombres y obras son mencionados por Jaime Mesa para designar a quienes, en su opinión, han publicado libros "paradigmáticos" hasta el 2016 de dicha generación. El ensayo completo que sustenta tal selección es "100 protagonistas de la generación inexistente", en *Literal. Latin american voices / Voces latinoamericanas*. 2016. Disponible en línea: <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>. [Consulta: 8 de mayo de 2017].

[6] Julián Herbert, "Mamá leucemia", en *Autobiografías precoces. Letras libres*, núm. 129.

[7] J. Herbert, "Mamá leucemia (fragmento)", en *María Rivera*, *et al.*, *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces.*

que experimenta el género hoy en día y parte de los resabios de "la duda" sobre el valor "literario" del mismo.[8]

Al ser lo autoficcional el elemento más resaltado para justificar su pertenencia a la novela (además de las premiaciones), se ha dejado de lado otros aspectos interesantes en el texto, por ejemplo: la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, la visión retrospectiva de la propia vida que se articula lógicamente desde la niñez hasta la adultez, mostrando una continuidad, y la reflexión que Herbert elabora tanto de su carácter como de su personalidad. De acuerdo con Philippe Lejeune, todos éstos serían rasgos principales de la autobiografía moderna.[9] Asimismo, la adopción de una postura —el desencanto, la aceptación y cierto cinismo— frente a su memoria, así como la toma de conciencia de su experiencia —la agonía y posterior muerte de su madre, la escritura misma de ese texto— aparecen como constitutivos de *Canción de tumba*. Incluso la descripción referencial del propio cuerpo de Herbert y la alusión a personas o situaciones comprobables[10] integran al libro como una pieza autobiográfica.

Si bien la presencia de la autoficción en este texto es parcial, su uso pone en crisis la concepción de autobiografía tradicional o "moderna".[11]

[8] Al respecto, Lejeune ha estudiado cómo el nombre "novela" es empleado, algunas veces con el fin de designar "la aparente extravagancia de algunos pasajes [y la] intensidad del efecto producido en el lector, *análogo* al que produce una novela" incluso cuando el texto es autobiográfico. Esta situación, a su vez, pone en evidencia la participación y los intereses de un editor que buscará "una garantía de calidad literaria, para consideración de los lectores y de los jurados de los premios literarios [ya que] Todos los comerciantes saben la importancia que tienen la etiqueta y la presentación para el consumidor". (Philippe Lejeune, "Autobiografía, novela y nombre propio", en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, pp. 154-156 y 162.)

[9] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, pp. 47-61.

[10] Acerca de este fenómeno común en la "escritura del *Yo*", Carlos Castilla del Pino en su artículo "El eco autobiográfico", reflexiona: "Suele ser una cualidad de las autobiografías que los 'personajes' de la narración puedan, fuera del texto autobiográfico, reconocerse en las mismas circunstancias en que se les designa". Esto ocurre en el libro de Herbert y más adelante mostraré algunos ejemplos.

[11] Cabe decir que, de acuerdo con uno de los manifiestos de esta generación, la desestabilización de los géneros es parte de los ejercicios literarios que, junto con la parodia y los "ejerci-

Ante esto, invito a considerar que se podría estar frente a una renovada manifestación del género, en primer lugar porque su principal objeto, el sujeto, y su "verdadera historia", se ha ido modificando de manera significativa tras el derrumbe de la idea de verdad anunciada por Nietzsche hacia finales del XIX, y la premisa de autoinvención lingüística del sujeto que proponen, desde diversas ramas, teóricos como Karl R. Popper, Émile Benveniste, Paul de Man,[12] Jaques Lacan, etcétera. Siendo así, quizás sea momento de dedicar atención a un tipo de "autobiografía contemporánea",[13] o incluso "posmoderna"[14] y con ello atender no sólo a los cambios de paradigma que puedan influir en la transformación del género, sino también a las circunstancias mediáticas y culturales actuales que están pautando las escrituras del *yo*.

La cultura del espectáculo *on line*, en la que actualmente se desenvuelven los escritores "más jóvenes" (me refiero a las redes sociales mencionadas al inicio de este ensayo), auspicia buena parte de esas fisuras o desplazamientos en la estética autobiográfica, en tanto que hay expectativas de un *público- lector-consumidor* que el autor busca cumplir.[15] Una estudiosa de la intimidad contemporánea, Paula Sibilia, ha observado cómo surgen

---

cios de hibridación", forma parte de las tendencias creativas en los escritores de la década de los setentas. (Tryno Maldonado, "Introducción", en *Grandes Hits Vol. 1*)

[12] *Vid.* Paul John Eakin, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 79-93. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

[13] Sobre este punto, destacan los trabajos de Philippe Gasparini, Leonor Arfuch, Nora Catelli y Paula Sibilia.

[14] Abstractamente, "posmoderno" designaría un objeto, en este caso literario, creado y difundido después de los años setentas, que se ve inserto en una lógica de lo mediático, el consumo, así como en una dinámica cultural de lo fragmentario, la desrealización, el fetiche, las discontinuidades. (*Vid.* Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.)

[15] De nuevo, es Pablo Raphael quien llama la atención sobre las dinámicas que motiva la escritura en el espacio de internet: "Tras digerir el @ vino el arte de inventarse un correo electrónico. Y con ello nació la impostura, el *nick-name*, la búsqueda de modelos literarios aplicados a la red. Se inventó un nuevo verbo: ficcionar, ficcionarse. La ficción fue expropiada, se socializó. […] Ficcionarse […] es *lo más fácil*. Uno puede usar su máscara preferida." (*Op. cit.*, pp. 46-47.)

"nuevas estéticas realistas [que] atestiguan esa necesidad de introducir efectos de lo real en nuestros relatos vitales, *recursos narrativos más adecuados para el nuevo cuadro de saturación mediática en que estamos inmersos*".[16] Es por esto que intuyo que Julián Herbert, al introducir algunas situaciones autoficticias en su narración y al señalarlas explícitamente como tales después, lo que también hace es resaltar, en un sentido inverso, la cualidad potencialmente veraz de lo otro que no explicita como ficticio. Por ejemplo, el siguiente fragmento:

> Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado sexo anal [como antes narró]. Bobo Lafragua sólo existe en mi imaginación […]. Nadie encontrará nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a la Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a la Habana pero no pude ver absolutamente nada […]. *Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso.*[17]

Encuentro en este uso de la autoficción (explicitada) un procedimiento de autenticidad, como si se tratase de una paradoja: desde el razonamiento lógico, sólo una voz auténtica o legitimada como "cierta" podría decir que otra no lo es y, también, al demarcar los sucesos que son "falsos" o que son ficción, el resto que quedan fuera podemos creer que son factuales. Lo factual en *Canción de tumba* son tanto eventos como personas e incluso podemos verificarlos en otro texto potencialmente referencial y autobiográfico que Herbert ha ido construyendo: su perfil de Facebook.

Julián Herbert mantiene activo un perfil de Facebook desde hace ya varios años, donde es posible acrecentar y dar continuidad a la información que hayamos recibido de su autobiografía. Por ejemplo, el 2 de octubre de 2005 el autor-usuario añade a su muro un acontecimiento importante que dice: "En una relación con Mónica Alvarez Herrasti [sic]. 2 de octubre no se olvida: ese día y año los *futniños* ganaron el mundial. Y yo también". Es así como sabemos que efectivamente Mónica, de quien habla en *Canción de*

[16] Paula Sibilia, "Yo real y la crisis de la ficción", en *La intimidad como espectáculo*, p. 224. Las cursivas son mías.

[17] Julián Herbert, *Canción de Tumba*, pp. 171-173. Las cursivas son mías.

tumba, existió, y también su relación amorosa con ella.[18] Otro ejemplo es la publicación con fotografía que un 19 de noviembre de 2011 la usuaria Karen Mayela hace, donde Herbert aparece de pie junto a Ernesto Lumbreras. En los comentarios, debajo, se lee lo siguiente: "Julián Herbert: ahh, ese es justo el día que murió mi pa. [sic]" a lo que Karen Mayela Valladares responde "Fué el día de la 'fiesta' en tu habitación del hotel, junto a todos. [sic]", "Julián Herbert: sip. [sic]". Frente a esta información, se tiene lo siguiente en *Canción de Tumba*:

> […] recibí una invitación a un congreso de literatura en Acapulco. […] Acepté la invitación. […] Me hospedaron en un vetusto y lindo hotel con vista a La Quebrada. […] Había demasiados escritores: Jorge Esquinca, Luis Armenta, Ernesto Lumbreras, Citla Guerrero […]. A media noche, Alan Mills y yo y algunos de los chicos más jóvenes decidimos seguir bebiendo instalados en mi habitación. Quince minutos más tarde sonó el teléfono. Era Mónica. […]
> —Habló tu hermano Teto. Murió tu papá. Le dio un infarto fulminante.[19]

A través de la lectura de sus publicaciones el universo narrativo personal de este autor se amplía. Esto es porque el uso que él da a la plataforma resulta en un "espacio autobiográfico", a la manera en que Lejeune lo entiende, esto es, un ambiente discursivo al cual el pacto autobiográfico se extiende.[20] No obstante, aún con la carga fuertemente referencial del pacto, al hablar de sus publicaciones en Facebook sería necesario también añadir algún predicado ficcional. Si bien el pacto autobiográfico está sellado por el nombre de usuario "Julián Herbert" y por la fotografía "de perfil" que en primer plano captura el rostro del autor, contamos con la declaración misma que él ha

[18] También es posible confirmar que su hermano vive en Japón, como lo narra en la autobiografía, atestiguar que ha formado parte de los grupos musicales que menciona en *Canción de tumba*, que su hijo menor se llama tal como lo señala en el libro y que luce tal como lo describe físicamente, etcétera.

[19] Julían Herbert, *Canción de Tumba*, pp. 197-198.

[20] P. Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 59.

hecho sobre su escritura en esta red social, que es que se trata "de textos de apariencia autobiográfica que a veces son ciertos y a veces no".[21]

En Facebook, como en *Canción de tumba*, el lector se halla una vez más ante una memoria modificada fragmentariamente por la imaginación. Mas, propongo no hablar de "autoficción" para el caso del perfil de Facebook. No llamarla "autoficción" porque se trata de una textualidad de tradición distinta, que no precisamente encuentra su origen en un debate literario[22] de corte tradicional, como sí en una serie de prácticas escriturales más heterogéneas, inseparables de una lógica de lo mediático, lo virtual y las redes sociales. Frente a "ficción", sugiero llamar "simulacro" a esa capacidad narrativa y performativa con la que se convence a otros usuarios de que al acontecimiento inscrito en el espacio virtual precede un referente idéntico en el es-

[21] Me permito transcribir un mensaje remitido por el autor vía Messenger, el 15 de marzo de 2017 a las 5:22 pm., tras preguntarle los motivos que le hacían escribir en sus redes: "Hola, Estefany. Sí: no siempre, pero casi siempre hay motivos específicos por los que decido escribir en redes. Casi todo lo que hago viene en realidad de Twitter, tengo ligado mi Twitter a Facebook. Si te fijas, casi todos mis *post* en *fb* son breves. Cuando no, e trata [*sic*] por lo regular de poemas (míos o ajenos) o de glosas de discusiones previas. La mayor parte de lo que escribo en redes está serializado en función de a).- Temas *trendy* o de oportunidad (aunque eso es lo que hago menos); y b.- Tópicos que he ido construyendo a lo largo de los años […]. Otra línea de pensamiento sobre la que suelo publicar al menos un tuit diario es la autoficción: *textos d* [*sic*] *apariencia autobiográfica que a veces son ciertos y a veces no*, pero cumplen la función de ampliar parte de mi universo narrativo…". Las cursivas son mías. Aunque Julián Herbert menciona Twitter, en este ensayo me reservo su análisis, dado el material crítico que ya existe sobre la plataforma y su vinculación con la literatura; me enfoco en Facebook, que es una plataforma en ese sentido menos explorada. El corpus que recopilo ha sido tomado directamente de Facebook, no de Twitter.

[22] "Autoficción" es propuesto por Serge Doubrovsky en 1977 tras la publicación de *Fils*, un libro que pareciera partir de un proyecto autobiográfico, dado que utiliza la identidad nominal entre autor, narrador y personaje tal como lo supone el género, pero que en su contenido es ficción. El autor comentó entonces lo siguiente: "¿Autobiografía? No. […] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva." (P. Lejeune, "Autobiografía, novela y nombre propio", en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, pp. 177-179.)

pacio vital, aunque esto no siempre sea así.[23] Frente a "autoficción", llamaría "autosimulacro" a lo que un usuario de Facebook obtiene al escribir con la intención de representar un momento de la propia vida o de sí mismo, sin importar que eso sea "de hecho" antes de su inscripción en el perfil virtual. Una de sus características es que después de publicarse se vuelve parte de una figuración de sujeto, capaz de confundirse con el original. La constante es el *yo*, el *autos*.

Presento otro ejemplo de Facebook para apreciar cómo aquí, de manera parecida a lo que ocurre en *Canción de tumba*, Julián Herbert introduce situaciones simuladas. En una publicación que incluye un video musical del cantante Emmanuel, un 10 de diciembre de 2011 se lee:

> Hoy me pasé todo el día en carretera. Con tantos pinches topes se me removieron las ideas (como dice la raza de Monclova). Me acordé por primera vez en 30 años de una morrita de 5to de la primaria Francisco I. Madero de Monterrey (por allá por la colonia Treviño) que se llamaba Edna y a la que amaba como un perro (chiquito) y le cantaba una canción de Emmanuel que —tomando en cuenta nuestras respectivas edades— era algo así como nuestro track Bang Bros…

E inserta el video de la canción "Tú y yo". Minutos después vuelve a publicar, a manera de continuación de su post anterior: "Claro que Edna la de 5º de primaria es (como Emmanuel) una ficción. Yo sólo quería un pretexto pa programar en la radio una canción de Consumatum Est.

[23] El concepto de simulacro en la cultura ha sido abordado por autores como G. Bataille, P. Klossowski y G. Deleuze y de forma más amplia y recurrente por Jean Baudrillard. Este último menciona el concepto desde su primer libro, en el cual lo contrapone al "principio de realidad". De acuerdo con Baudrillard, el simulacro actual manifiesta "el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia". El término se vincula, a su vez, con el de "hiperrealidad", tomado de la tendencia pictórica, para definir el triunfo de los simulacros. Ubicado en la época postindustrial o posmoderna, el simulacro es "no-realidad" o "exterminio de la realidad" —de la ilusión—, y resulta muy perceptible en las tecnologías más sofisticadas de lo virtual. (Irina Vaskes Santches, "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total", en *Estudios de Filosofía* [en línea]. Agosto 2008, núm. 38. [fecha de consulta: 15 de julio de 2017]. Disponible en línea: http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf.

[sic]". Frente a este juego confesado de simulación, a los lectores sólo nos queda creer o no creer la veracidad del resto de sus publicaciones. Puede elegirse creer porque aquí, como en su autobiografía, lo que corresponde a "los hechos" es mayor y, porque, al final, ¿importa tanto que el recuerdo de Edna sea cierto? Parece importar más que haya un *yo* detrás del nombre de autor "Julián Herbert" interesado en compartir lo que pudiera ser parte de su sensibilidad y gusto por una pieza musical en especial. Quienes lo leen en Facebook, quizás les interese más eso, hallan ahí su satisfacción: creer que la privacidad y los gustos más personales de otro (que no es "cualquier otro") les están siendo compartidos.

Ahora bien, mientras que en *Canción de tumba* hay una recuperación organizada de su pasado, dotado de sentido y embellecido formalmente, en el perfil de esta red social surge una escritura donde dicho pasado vuelve pero de manera intermitente, sólo para ponerlo en fuga y delinear, a su vez, un *yo* en el aquí y en el ahora. No perdamos de vista que la lectura autobiográfica de su perfil podría ser, también, un efecto circunstancial de la figura de autor que previamente nos ofreció un texto que remite a su *yo*. *Canción de tumba* podría fincar de manera indirecta los parámetros de recepción necesarios para leer su Facebook en clave autobiográfica. Un ejemplo de cómo opera la legitimación de su perfil como simulación referencial de sí mismo y su vida es el inicio del siguiente estado, publicado el 30 de julio de 2016: "Este es un cachito de 'Canción de tumba' dedicado a Leonardo [su hijo]. (Sí, ya sé: ando bien pinches sentimental y estoy usando facebook como sucedáneo del psicoanálisis. Demándenme […]". Y entonces copia textualmente un largo fragmento de su autobiografía impresa, en el cual describe cómo fue sentarse junto a su hijo pequeño un día y comer hormigas con él, en un momento lúdico y de intenso amor paternal.

Aunque en el libro sí hay especificaciones claras que señalan qué ha sido ficción, en su perfil de Facebook no siempre ocurre de esta manera. Sólo por interpretación, se percibe si la referencialidad está siendo o no simulada. No obstante, si al leer sus publicaciones nos sintiéramos incapaces de vincular lo escrito en primera persona con aquel individuo de carne y hueso que el nombre y la fotografía del perfil nos señala, la interacción en la plataforma resultaría insustancial. Por otra parte, si frente a *Canción de tumba* sólo pu-

diéramos ofrecer una lectura continuamente vacilante sobre la autenticidad de lo narrado, si solamente se apuntara a que es una novela con tintes autobiográficos, porque algunas vivencias del *yo* proyectado no corresponden a la realidad factual, estaríamos limitando la posibilidad de atestiguar transformaciones, añadiduras retóricas e incluso cuestionamientos teóricos significativos en la autobiografía contemporánea, bien como género discursivo o bien como género literario. Atender a estos aspectos da luz sobre la manera en que los sujetos están decidiendo narrarse a sí mismos, a sus historias de vida, y las estrategias que les están siendo útiles para autoconfigurarse y representarse desde un contexto social hipermediatizado, en el cual la manipulación de los hechos suele traer, algunas veces y si se hace bien, ventajas tanto simbólicas como económicas.

Tanto la autoficción como el autosimulacro tienen en común que "llegamos a la conclusión de que, aunque no es totalmente verdadero … tiene algo de verdad";[24] ambos presentan rasgos parecidos en cuanto a su naturaleza medianamente referencial (por el *autos* presente) y medianamente imaginativa. En el caso estudiado, los dos mecanismos se ponen en marcha para la escritura autobiográfica, juegan y se confunden con su memoria para producir imágenes del *yo* que, además de sus especificidades, brindan diferentes poses que satisfacen al *público-lector-consumidor*. Finalmente, al decir que una autobiografía actual no deja de serlo por contener un parte de autoficción, puede deducirse que un perfil de Facebook no deja de formar un espacio autobiográfico por contener autosimulacros.

[24] P. Lejeune, "Autobiografía, novela y nombre propio", en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 165.

Bibliografía

Beltrán, Geney, “Historias para un país inexistente”, en *Blanco Móvil* [en línea] 2004-2005. [Fecha de consulta: 18 de mayo de 2017]. Disponible en línea: <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/ historias-para-un-pas-inexistente.html>..

Herbert, Julián, “Julián Herbert” en *Facebook*. Disponible en línea: <https: //www.facebook.com/julian.herbert.9?fref=ts>. [Consulta: 15 de julio de 2017.]

Herbert, Julián, “Mamá leucemia (fragmento)”, en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. México, Ediciones Era / uanl, 2011. 326 pp.

Herbert, Julián, “Mamá leucemia”, en *Letras libres*. Septiembre 2009, núm. 129, pp. 16-20.

Herbert, Julián, *Canción de tumba.* Barcelona, Penguin Random House, 2014. 208 pp. (Debolsillo)

Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991. 128 pp.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Trad. de Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. 441 pp.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991. 444 pp. (Suplementos Anthropos, 25)

Maldonado, Tryno, *Grandes Hits Vol. 1*, Oaxaca, Almadía, 2008. 334 pp.

Mesa, Jaime, “100 protagonistas de la generación inexistente”, en *Literal. Latin american voices / Voces latinoamericanas*, 2016. [Fecha de consulta: 8 de mayo de 2017.] Disponible en: http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/

Mesa, Jaime, “La generación inexistente”, en *Milenio*, 2008. Disponible en línea: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/

Raphael, Pablo, “Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual”, en *Quimera: Revista de literatura*, 2007, núm. 287, pp. 40-48.

Sánchez Ruíz, Enrique E., "Los medios de comunicación masiva en México", en *Una historia contemporánea de México: Actores.* México, Océano, 2005. 422 pp.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, fce, 2013. 325 pp.

Vaskes Santches, Irina, "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total", en *Estudios de Filosofía* [en línea]. Agosto 2008, núm. 38. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2017]. Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf.

CAPÍTULO III:
Entre los hilos de las historias de vida

Biografemas políticos en las *Vidas de algunos mexicanos ilustres* del jesuita Juan Luis Maneiro

Alejandro Arteaga Martínez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Juan Luis Maneiro estaba en el exilio impuesto a los jesuitas cuando escribió las treinta y ocho biografías que darían forma a su colección titulada *Vidas de algunos mexicanos ilustres* (*De vitis aliquot mexicanorum*, *aliorumque qui sive virtute*, *sive litteris imprimis floruerunt*). La obra, dividida originalmente en tres tomos, apareció en los años de 1791 y 1792 en Bolonia, sin que se sepa quién pudo haber financiado las más de mil páginas de que consta el conjunto, aunque el estudioso Ignacio Osorio Romero pensaba que quizá los exiliados cooperaron para realizar el proyecto editorial.[1]

Osorio Romero señala que esta inmensa obra de Maneiro forma parte de la tradición biográfica de la Compañía de Jesús, pero que hay otras obras con una idéntica intención de conservar las vidas de hombres señeros en la memoria, como:

> […] los trabajos de Manuel Fabri sobre Diego José Abad y Francisco Xavier Alegre, el de Andrés Cavo sobre Julián Perreño; los de Agustín Pablo de Castro —hoy perdidos— sobre Rafael Campoy, Francisco Xavier Clavigero y Francisco Xavier Alegre; los de Salvador Dávila, mencionados por Maneiro, sobre Agustín Márquez y Nicolás Calatayud; pero, sobre todo, la obra de Feliz de Sebastián que, en dos tomos se conserva hasta ahora [1988] manuscrita en la ciudad de Bolonia.[2]

Y a esta lista habría que añadir algunas otras composiciones de un género biográfico popular entre las órdenes religiosas, incluso antes del siglo

[1] Ignacio Osorio Romero, "Estudio introductorio", en *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, p. 32.
[2] *Ibid.*, pp. 35-36.

xvii: el menologio. Este fue un tipo de texto biográfico que honraba la perfección espiritual de los miembros de la comunidad, cuya memoria se recordaba calendáricamente para servir de ejemplo a quienes los sobrevivían, como el *Menologio de los varones más señalados en perfección religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* de Francisco de Florencia, publicado en 1671 y vuelto a publicar, con añadidos de Juan Antonio de Oviedo, en 1747, y de nuevo, ahora con la mano de Gerard Decorme, en la primera mitad del siglo xx; o el menologio que, bajo el título de *Teatro mexicano: crónica de la provincia del Santo Evangelio de México*, publicó Agustín de Vetancourt en 1697. Y en la modernidad, bajo el nombre menos enigmático de "menologio", aparecen, por ejemplo, obras biográficas como *Jesuit Saints & Martyrs. Short Biographies of the Saints*, *Blessed*, *Venerables*, *and Servants of God of the Society of Jesus* del jesuita Joseph Tylenda.

Las biografías de Maneiro siguen, como no podría ser de otra manera, los modelos clásicos grecolatinos, que se trasladaron a la hagiografía medieval y renacentista. Así lo declara el propio Maneiro cuando afirma que hablará de lo bueno y lo malo de los hombres que presentará, pues "Esto exigió siempre la historia, y así aparece en Suetonio, en Nepote, en Plutarco y, lo que es más notable, en las Sagradas Escrituras, que no callan los crímenes de los mismos personajes que alaban".[3] Según Osorio Romero, esta organización del discurso biográfico maneiriano consta de:

> [...] un exordio que resalta la importancia del personaje; después se despliega el desarrollo de la vida desde el nacimiento hasta la expulsión a Italia en 1767. En esta época hay siempre datos o momentos fijos: padres y primeras letras; ingreso, estudio y cargos en la Compañía. Resalta en el exilio la virtud o los trabajos científicos y el reconocimiento que de ellos hacen los hombres de ciencia extranjeros; se hace especial énfasis en los males y la soledad con que se enfrenta a la muerte. Al final hay un retrato físico y moral lleno de nostalgia y afecto.[4]

[3] José Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, p. 71.

[4] I. Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 36-37.

Yo precisaría algunos biografemas más, siguiendo a Arfuch.[5] Maneiro suele organizar sus narraciones biográficas:

a) ofreciendo algunos detalles del "lugar de nacimiento" del personaje;
b) luego comenta algo "sobre los padres";
c) enseguida destaca el "llamado vocacional" en la infancia;
d) después los "primeros estudios";
e) se extiende en los detalles de la vocación a partir del "ingreso a la Compañía de Jesús";
f) recuerda la extraordinaria "función docente" de muchos de ellos;
g) señala la eficiencia en los "cargos administrativos" que desempeñaron;
h) describe el "aviso del destierro" que recibieron como grupo, pero la reacción individual es lo importante;
i) describe también el comportamiento "camino hacia el exilio";
j) y recuerda la "muerte" del biografiado.

Maneiro enseguida hace un recuento de los valores morales de cada personaje, narración que tiene una longitud irregular y que constituye un segundo gran relato que reitera, en muchos casos, la información de la otra parte.

Sin embargo, además de esta finalidad particular de la escritura biográfica de Maneiro (que a ratos roza efectivamente la hagiografía, por cuanto se enfatiza la perfecta naturaleza espiritual de varios biografiados), los retratos en *Vidas de algunos mexicanos ilustres* esbozan también una singular imagen de lo que fue la Compañía de Jesús en Nueva España, como si la institución hubiera sido un organismo vivo —que efectivamente lo fue por su dispersión y unidad a lo largo y ancho de la patria mexicana, y del mundo en general.

Quisiera, entonces, ofrecer una lectura de *Vidas de algunos mexicanos ilustres* que dé cuenta de ese proceso de significación que surge conforme se suceden las biografías de Maneiro. Por cuestiones prácticas, usaré solo

[5] Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, pp. 149-156.

las primeras cuatro del conjunto, que pueden dar una buena idea del proceso de construcción de ellas y de lo que pretendo demostrar. En otras palabras, quisiera descubrir el subtexto que se genera detrás del proceso biográfico que describí arriba. Y es que considero que, de cierto modo, en los modelos reiterados de las biografías de Maneiro se construye una concepción de lo que fue la Compañía de Jesús en México gracias a la vida de sus sujetos.

Desde el exilio, el edificio de la memoria que son las *Vidas de algunos mexicanos ilustres* se convierte en atalaya para ver en panorámica la dinámica social que desempeñaba la orden jesuita. De modo que, sin haber explícitamente una intención política en la obra biográfica de Maneiro, se trazan rasgos suficientes para reclamar —en silencio desde la letra, que no desde la lectura— la interrupción injusta de labores vitales para Nueva España: la labor educativa, la labor social, la labor espiritual que cada uno de los biografiados desempeñó con mayor o menor eficacia.

Si hubiera alguna sospecha de egoísmo en el desempeño de la orden jesuita, Maneiro demostrará, con sus biografías, el desinterés del trabajo cotidiano con el que se manejaron siempre los varones ilustres de los que recupera trazos de su vida gracias a la memoria colectiva de la Compañía de Jesús. En fin, lo que pretendo es presentar la eficacia simbólica de las *Vidas de algunos mexicanos ilustres* a partir del tejido intradiscursivo formado por la treintena de biografías de jesuitas expulsos, que compone Maneiro desde la conciencia herida por el destierro.

Desde esta conciencia herida, es que Maneiro abre sus *Vidas* ubicando a México en la geografía política y en su recuerdo:

> México, pues, es una ciudad muy importante que ya era capital del floreciente imperio azteca, bajo el valiente Moctezuma; ahora lo es de Nueva España, bajo el cetro de los reyes españoles. Es una verdadera isla, en medio de un lago, en aquel nuevo continente […]. Todo el año disfruta de primavera. Porque los grandes calores coincidirían con la temporada de lluvias, y no tienen lugar. Ni tampoco se conoce la niebla (al estilo de Londres), porque el sol siempre luce magnífico y envía sus rayos perpendiculares al trópico. El año 67 vimos allá [en México] caer la nieve y escapar como una ave blanca, inusitada, cuando aquí en el enero de Bolonia, mientras escribo, ya hace un mes que cubre la tierra.[6]

[6] J. L. Maneiro, *op. cit.*, p. 73.

Quisiera resaltar la construcción discursiva de esta sección, en la que se emplean deícticos como marcadores de la distancia entre el presente de la escritura y el pasado rememorado: México *fue* capital mexica y *ahora es* capital española; *allá* no se conoce la neblina londinense que *aquí* es constante; *vimos entonces* caer la nieve efímera, cuando *aquí* cubre la tierra europea de manera insistente. La construcción de distancia entre el pasado y el presente tiene la finalidad retórica de elaborar la falacia patética, que a grandes rasgos es el marco emotivo de estas *Vidas*: conforme se avanza en el camino desde México al destierro, se dejaba atrás una región política importante, se dejaba atrás un clima ideal y se presagiaba la crudeza del invierno europeo y del exilio en el que, ahora, se encuentra escribiendo Maneiro sus biografías. Este marco se evidenciará varias veces en los biografemas "aviso del destierro" y "camino hacia el exilio".

Entrando a las biografías, la primera de ellas, la de Juan Villavicencio, podría considerarse el modelo para las demás. Los biografemas que describimos antes surgen precisamente de la narración sobre este jesuita. Villavicencio, dice Maneiro, nació en la capital novohispana el 15 de diciembre de 1709, hijo de padre español y de madre mexicana y aristócrata. Tuvo una infancia virtuosa a la que "ayudaba su natural equilibrado y el ejemplo de los padres que tuvo".[7] Aunque estaba destinado a continuar la fama del apellido familiar, "Muy pequeño aún, oyó la voz de Dios que lo llamaba a consagrársele en la Compañía, y él no se espantó de la vida escondida a que el Señor lo llamaba".[8] Luego de convencer a los padres de su deseo de ser jesuita, Villavicencio fue a México donde se le aceptó en el noviciado.

En sus estudios, Villavicencio fue muy bueno. Se consagró y empezó su vida laboral dentro de la orden. Enseñó gramática en Valladolid, Michoacán; retórica en México; filosofía en Puebla.[9] Fue maestros de novicios precisamente porque se advirtió su eficiente relación con los estudiantes. Sobre esta cualidad, quiero detenerme un momento para citar algunas líneas que dedica Maneiro a la labor como docente de Villavicencio: "Lo mandaron luego al Colegio de México para enseñar retórica a los muchachos no jesuitas.

[7] *Ibid.*, p. 75.

[8] *Ibid.*, p. 76.

[9] *Ibid.*, pp. 78-79.

Asumió esta noble tarea de educar, tan cara a san Ignacio, con toda la entrega de sí en él acostumbrada. Trata de formar cristianos y también ciudadanos útiles para su patria: México [...]".[10]

En el biografema "función docente" también se reconoce, en los otros casos que estudio aquí, la calidad de la educación proporcionada por los biografiados, Nicolás Calatayud, por ejemplo, "siempre se mostraba un religioso cabal, pero sin afectarlo; serio, pero no adusto; humano, pero sin descender a las familiaridades; cumplido en lo suyo, pero sin que los otros se sintieran molestos; lo bastante dueño de la clase para permitir libertades legítimas a los muchachos".[11] De modo que los estudiantes de Calatayud, cuando terminaban la escuela, "No lo nombraban nunca sin que se notara el cariño, el agradecimiento, la estima que por él guardaban, como cuando otrora se sentaban en los bancos de la clase".[12] Y lo más importante: gracias a este profesor jesuita, "llegaron ellos a ocupar sitios destacados en el mundo o fueron a aumentar las familias religiosas, y dondequiera hicieron estimar al maestro que los formara".[13]

Tanto en la biografía de Villavicencio como en la de Calatayud, pero también en las de Antonio Corro[14] y Francisco Pérez de Aragón,[15] el biografema "función docente" subraya la labor social externa que tuvieron los jesuitas en la conformación de ciudadanos desde sus aulas. Y esta intención resulta singular en el conjunto biográfico, porque desde la memoria herida de Maneiro, la función docente de sus compañeros se convierte en un argumento para demostrar la utilidad social de la Compañía en la Nueva España, una utilidad que sobrepasaba las paredes del colegio y alcanzaba los espacios de la vida pública. De cierta manera, la "función docente" es el primer argumento para cuestionar, de manera indirecta, la expulsión jesuita: "éramos útiles", parece indicar Maneiro siempre que alude a la enseñanza de sus biografiados.

[10] *Ibid.*, p. 78.

[11] *Ibid.*, p. 105.

[12] *Idem.*

[13] *Idem.*

[14] *Ibid.*, pp. 92-94.

[15] *Ibid.*, p. 133.

En otro biografema de *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, Maneiro, luego de detallar la práctica docente de los jesuitas a quienes recuerda, pasa a describir otras de las muchas labores que pudieron desempeñar los biografiados durante sus años al abrigo de la Compañía de Jesús. La variedad de actividades incluye desde la aplicación de la confesión a cualquier hora, la administración de las donaciones, la asistencia a otras personalidades de la Compañía, etcétera. Estas representaciones del trabajo de los religiosos resultan asimismo buenos ejemplos de las virtudes jesuitas: en todas las actividades se aprecia la honestidad, la honradez, la eficiencia de cada sujeto, incluso cuando se trata de las vulgares cuestiones de dinero. El propósito de estos señalamientos es también, como en el caso de la docencia, formar un florilegio de virtudes que sirvan para demostrar la inocencia de la Compañía de cualquier culpa.

En el biografema de "cargos administrativos", sin embargo, se detalla un aspecto que me resulta sintomático: para realizar todas las tareas de la Compañía, los biografiados tuvieron que desplazarse por el país. Por ejemplo, la labor administrativa y docente de Villavicencio lo llevó de la Ciudad de México a Tepotzotlán; luego a Valladolid y de ahí a Puebla; luego a Cuba; de nuevo al sur, a Guatemala; entonces, otra vez a Valladolid; después a Guadalajara; posteriormente al extranjero: a Madrid, a Roma y de nuevo a México, justo antes del destierro. Pérez Aragón, por su parte, radicaba en Zacatecas, pero visitó varias veces la Ciudad de México, trabajó en Aguascalientes, volvió a Zacatecas, se instaló luego en Durango y, admitido en la Compañía y a causa de su edad, radicó en la Ciudad de México definitivamente. De igual modo, Antonio Corro, que nació en Veracruz, viajó a Puebla, luego a la Ciudad de México, después a Durango. Y Nicolás Calatayud, originario de Guadalajara, viajó a la Ciudad de México, luego a Puebla, de nuevo a la capital y luego a Guatemala y Oaxaca.

Todos los jesuitas, nos recuerda de manera sutil Maneiro, migraron varias veces en su vida y desarrollaron, como dije, actividades que fueron parte de su vida en la orden jesuita. Todos esos viajes rememorados por Maneiro trazan un mapa de México: los jesuitas recorren el país de norte a sur, conocen las necesidades regionales y ofrecen soluciones, expanden sus virtudes personales ahí donde quiera que van y dejan prueba de ello en el afecto que les profesan las comunidades. ¿Quién mejor que un jesuita para conocer las

carencias del país? ¿Quién mejor que un jesuita para involucrarse desde dentro en los problemas de México y saber el camino para solventarlos? Esto es lo que podría decirse del biografema "cargos administrativos", el cual, junto con las cuestiones docentes, aborda la vinculación de la Compañía de Jesús con la sociedad, tanto la micro de las clases, como la macro del orden público.

Otro aspecto que expondré aquí, para terminar estas líneas, es el "aviso del destierro" y el "camino hacia el exilio", que conforman los elementos temáticos finales de las biografías, antes de la valoración moral de los personajes. De manera general, la extraordinaria situación que significó el aviso del destierro de los jesuitas en 1767 no afectó en lo absoluto la dignidad de los biografiados. Es común leer la entereza con que se recibió la noticia y se ejecutó la salida. Así cuenta Maneiro el caso del padre Calatayud, quien era encargado del Colegio de Oaxaca en el momento del edicto:

> El 25 de junio de 1767, muy de mañana, el hermano portero fue a avisar al rector que en la portería lo esperaba un funcionario regio. Venía a intimarle la orden de destierro. Bajó el padre Calatayud, sin temer nada y manda congregar, como le intiman, a todos los moradores de la casa. Se lee el decreto de destierro. Se obedecerá. Tardó un día en rendir cuentas acerca de los bienes de los jesuitas en Oaxaca, con aquella serenidad de rostro que solía tener para todos los negocios, chicos o grandes.[16]

Todos los casos resultan semejantes: la orden llega a todos los jesuitas, quienes acatan el mandato real y, en casos como el de Calatayud, donde había una responsabilidad administrativa, con una eficiencia que sorprende. Manerio consigue evitar el dramatismo, que ni siquiera se percibe en la descripción del "camino hacia el destierro". Entonces, la focalización de Maneiro sobre sus biografiados se enmarca en la zona mortífera del puerto de Veracruz, de la que pocos escapaban sin haber enfermado. Así, por ejemplo, Antonio Corro enfermó al esperar el barco que lo sacaría de México. La gravedad de su mal lo dejó postrado en cama y agonizado varios días:

[16] *Ibid.*, p. 111.

> Imperturbable era la paciencia del enfermo, pues no por estarlo interrumpía los actos de piedad, hacía frecuentes actos de caridad y de deseo de partir cuanto antes al encuentro de Dios. Recibió el viático, y expiró el 13 de noviembre de 1767, de solo cuarenta y cuatro años. Era el día de la fiesta de san Estanislao de Kotska, de cuya inocencia fue Antonio un trasunto muy fiel.[17]

La distancia creada entre el recuerdo de la pérdida y la escritura es suficiente para establecer relaciones con el contexto temporal de aquel momento. En el caso de Corro, la relación observada entre el santoral y el día del deceso deja constancia de una extraordinaria coincidencia también con las virtudes del fallecido y uno de los santos jóvenes jesuitas, como Kotska. Más allá de la pena por el acontecimiento, el biografema "muerte del biografiado" expone el drama de muchos quienes, a punto de partir, mueren sin dejar el país donde vivieron; o de aquellos que, partiendo con salud, mueren en el exilio repitiendo las costumbres morales y cotidianas que los caracterizaron en México, comportándose, pues, como si nunca se hubieran ido, como si llevaran a México en sus corazones.

De este modo, y de manera muy apretada, espero haber demostrado como las *Vidas de algunos mexicanos ilustres* de Juan Luis Maneiro son un repertorio singular en la producción biográfica novohispana. Si bien se siguen los modelos clásicos de la biografía y de la hagiografía (que ameritaría un desarrollo más amplio),[18] el exilio como contexto de escritura dota al discurso de Maneiro de una carga política que se recupera en la lectura en conjunto de un esquema biográfico único, que se repite una y otra vez. Esta carga política expone la injusticia del exilio jesuita y describe tangencialmente el beneficio que la Compañía de Jesús, gracias a cada uno de sus miembros, hacía a Nueva España. Nadie como cada uno de los jesuitas fallecidos para decir que conocía México a fondo, y con cuya muerte se perdió la oportunidad de un futuro promisorio para este país.

[17] *Ibid.*, p. 97.

[18] Sobre hagiografía y escritura autobiográfica, *cf.* Margo Glantz, "Otra posible autobiografía de Sor Juana Inés de la Cruz y la verdadera hagiografía de Inés de la Cruz", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, pp. 165-184.

Haré una última consideración para terminar estas páginas. En el original latino de las *Vidas de algunos mexicanos ilustres*, Maneiro emplea el término *imago* para referirse al retrato que nos presenta. Pero en la cultura latina, la *imago* —dejo de lado su componente psicoanalítico contemporáneo— era una máscara funeraria de cera que reproducía el rostro del muerto. De este modo, Maneiro nos presenta, en realidad, varios homenajes fúnebres, reconstrucciones artesanales del cuerpo de quienes ya no son y fueron, pero que él levanta con su palabra para dejar constancia de los hombres que, mediante esa écfrasis, siguen siendo.

Bibliohemerografía

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México, FCE, 2002. 272 pp.

GLANTZ, Margo, "Otra posible autobiografía de Sor Juana Inés de la Cruz y la verdadera hagiografía de Inés de la Cruz", en Blanca Estela Treviño García, coord., *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*. México, Bonilla Artigas, 2016, pp. 165-184.

MANEIRO, José Luis, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*. Trad. de Alberto Valenzuela Rodarte. Est. Introd. de Ignacio Osorio Romero. México, UNAM, 1988.

OSORIO ROMERO, Ignacio, "Estudio introductorio", en José Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres*. Trad. de Alberto Valenzuela Rodarte. Est. e introd. de Ignacio Osorio Romero. México, UNAM, 1988, pp. 5-68.

Algunas modalidades autobiográficas en la prensa mexicana de la segunda mitad del siglo XIX

Dulce María Adame González
El Colegio de México /
Universidad Nacional Autónoma de México

Como se sabe, la escritura autobiográfica contempla distintos tipos de discurso autorreferencial que se diferencian entre sí de forma muy general, por el grado, el alcance y el propósito de la rememoración, pero que, al mismo tiempo, comparten rasgos fundamentales, como la presencia de un eje temporal histórico, uno individual y otro literario.[1] Si bien, la definición de autobiografía propuesta por Philippe Lejeune como "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" [2] ha sido rebatida e, incluso, revisada por él mismo, es funcional para examinar textos que, aun teniendo ciertos rasgos de la escritura íntima, abordan la cuestión del *yo* en textos breves y en correspondencia con otros géneros. Estas formas tuvieron relativa presencia en la prensa decimonónica, la cual no sólo fue espacio para la confluencia de lo público y lo privado, sino también, de conformación de distintos tipos de discursos, entre ellos el autobiográfico, a través de la publicación de escritos autorreferenciales de autores mexicanos y extranjeros, en reseñas y críticas sobre ellos que dan cuenta de la cada vez más frecuente práctica del género, como lo hizo notar un crítico a mediados del siglo XIX:

[1] *Cf.* Ana Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana*, p. 40.

[2] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 48.

> No nos atrevemos a fallar que la autobiografía sea o no una debilidad, pues las circunstancias, la calumnia o el verse completamente desconocido pueden obligar a un escritor a pintarse por sí mismo tal cual es. Sin necesidad y por una complacencia que se asemeja mucho a la coquetería de las mujeres, en nuestro tiempo se ha abusado mucho de la autobiografía, y cualquiera que ha publicado un libro que haya hecho más o menos ruido, cree tener el deber de instruir al mundo de los pormenores más insignificantes de su vida. Nuestro siglo gana acaso en vanidad a todos los anteriores.[3]

A diferencia de España, donde el estudio de la prensa como espacio de producción y difusión de textos autobiográficos ha sido más abordado,[4] en México aún no ha sido del todo atendido. Se ha acudido a ella para reconstruir la historia de autobiografías, memorias o galerías de retratos y semblanzas, cuyos orígenes se encuentran en artículos de periódicos.[5] En las siguientes páginas comento algunas modalidades autobiográficas que encontraron cabida en publicaciones periódicas mexicanas y en antologías durante la segunda mitad del siglo XIX, textos de escritores y periodistas, que lindan con el autorretrato y la biografía, publicados con diversos propósitos, ya sea como formas de reivindicación del hombre público, como declaración de principios o como medio de incorporación a un grupo político o cultural. Cabe señalar que el presente artículo sigue la línea de investigaciones como las de Fernando Durán López, para quien el acer-

[3] Sin firma, "Teatro. Notas sobre Alarcón", en *El Siglo Diez y Nueve*, Cuarta época, t.9, año 15, núm. 2 222 (25 de enero de 1855), p. 3.

[4] *Vid.* como muestra, los artículos de Inmaculada Urzainqui, "Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII", en *Anales de Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, núm. 11, pp. 192-226; y Pablo Núñez Díaz, "Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid. UNED, 2014, núm. 23, pp. 661-686.

[5] Por ejemplo, Blanca Estela Treviño da cuenta de la génesis de *Las Genealogías* de Margo Glantz en textos publicados por la escritora en el periódico *Uno más uno* en 1981. (*Vid.* B. E. Treviño García, *De la vida como metáfora a la vida como ensayo. Aproximación a dos obras de Margo Glantz*. México, Dirección de Literatura, UNAM, 2015. El Estudio). Cabe señalar también que Irma Elizabeth Gómez Rodríguez desarrolla un proyecto de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas en torno a textos autobiográficos en la prensa durante la primera mitad del siglo XX en México.

camiento a la autobiografía supone delimitar sus distintas modalidades, las cuales no necesariamente corresponden a la concepción máxima de la autobiografía moderna, es decir, la autobiografía introspectiva.[6]

Aunque varios especialistas han señalado y documentado la escasez de publicación de autobiografías en México durante el siglo XIX, también han subrayado la necesidad de indagar con mirada autobiográfica —como señala Silvia Molloy—[7] en la producción de dicho siglo, con el fin de identificar textos que puedan adscribirse a este tipo de escritura, amén de continuar la investigación en archivos, pues sin duda existe gran cantidad de textos íntimos que aún no se han dado a conocer. Algunos aparecieron en letra de molde mucho tiempo después de ser escritos, ya que no todos los autores contemplaron su publicación, pese a que no descartaban esa posibilidad, como bien lo previó José María Lafragua en su autobiografía amorosa, escrita en 1863, pero publicada hasta 1937:

> Yo no sé si esta obra verá la luz pública algún día, porque a nadie es dado, ya no conocer, pero ni calcular siquiera el porvenir. Mas, bien que se publique, bien sea que permanezca siempre en el secreto de una familia, creo de todo punto necesario escribir algunas palabras, que sirviéndole de antecedentes, aclaren algunos sucesos y expliquen algunos conceptos que de otro modo parecerán cuando menos dudosos, si no es que se califican o de exageraciones del sentimiento o de fábulas formadas en medio de los prestigios de una imaginación poética.[8]

Otras memorias tuvieron una historia editorial distinta, pues algunos episodios se dieron a conocer en las páginas de los periódicos antes de conformarse como libro. Un avance de las *Memorias* de Guillermo Prieto apareció en 1889. Luz América Viveros ha consignado que los *Recuerdos de juventud* de José Manuel Hidalgo y Esnaurrízar aparecieron primero en

[6] *Cf.* Fernando Durán López, "La autobiografía plural en la segunda mitad del siglo XIX. Una propuesta de análisis", en Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez, eds.; con la col. de Ana Caballé, *Autobiografía en España. Un balance*. Madrid, Visor Libros, 2004, p. 382.

[7] *Cf.* Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 12.

[8] José María Lafragua, "Ecos del corazón", en José Miguel Quintana, *Lafragua. Político y romántico*, p. 133.

el folletín de *El Nacional* en 1887, poco antes de que saliera como libro, y lo considera un caso ejemplar debido al despliegue de recursos paratextuales que antecedieron su publicación, como la semblanza del autor y los anuncios de próxima aparición en gacetillas.[9] De igual forma, Ireneo Paz y Juan de Dios Peza dieron a conocer, el primero por entregas y el segundo a través de textos breves, sus memorias en *La Patria Ilustrada* en 1884 y, en *El Tiempo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado* entre 1889 y 1901, respectivamente.[10]

Entre la biografía y la autobiografía

Durante el siglo XIX, la elaboración de colecciones de biografías, semblanzas y retratos de escritores, periodistas y, en general, de personajes relevantes de la vida pública fue muy abundante. Algunos periódicos tenían secciones denominadas "Hombres ilustres", "Biografías de contemporáneos", "Galería de retratos", "Caras", etcétera, en las que aparecieron semblanzas que más tarde formaron parte de libros de biografías o de colecciones de obras de los biografiados. También se publicaron artículos biográficos que estaban estrechamente relacionados con algún hecho inmediato o alguna polémica del momento, con el propósito de señalar negativamente a algunas personalidades. Como respuesta a esta clase de notas, aparecieron textos que se encuentran a caballo entre el autorretrato —del tipo que Néstor Braustein denomina *prosopagnosia*, con autobiógrafos objetivos que ofrecen datos y su currículum vitae—,[11] y la autobiografía, en los que los autores hacen una réplica a sus biografías y resumen parte de su vida o comentan momentos significativos de ella para vindicar su actuación pública o aclarar lo que hasta ese momento se había dicho sobre ellos. Quizá el mejor ejemplo lo ofrece de manera temprana Carlos María de Bustamante, quien en 1833 publicó

[9] *Cf.* Luz América Viveros Anaya, *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*, pp. 102-103.

[10] *Ibid.*, p. 142.

[11] *Cf.* Néstor Braustein, *Memoria y espanto o recuerdo de infancia*, pp. 248-250.

el folleto *Hay tiempos de hablar y tiempos de callar*, con el subtítulo "biografía de un antiguo insurgente", y en el que declara:

> Días ha que me había propuesto dejar algunos apuntes a mi familia, para que después de mis días los franquease a algún periodista que quisiera formar mi necrología, porque hoy de todo se escribe, hasta de las cosas más inútiles, y entre ellas bien podría entrar la relación de lo que fui, siquiera por el mucho papel que he ensuciado y corre impreso, desde que comencé a levantar la cabeza en el mundo político, y literario. Queríales ahorrar algunas investigaciones prolijas, cuyo resultado fuese poner dos docenas de mentiras lo menos: pues la experiencia me ha enseñado que los que han escrito de mí aún estando vivo, me han negado el tal cual mérito que podría haber contraído en la república literaria.[12]

Así, a lo largo del siglo XIX encontraremos gran cantidad de refutaciones y de textos aclaratorios que se acercan a la autobiografía, concebida ésta no tanto como un relato de exploración de la subjetividad, sino como una forma de construcción del hombre público, pues como señala Francisco Sánchez Blanco, durante este siglo, "la autopresentación, la apología, es la respuesta a la nueva instancia que juzga la personalidad: la opinión pública".[13] Con este carácter, aparecieron algunos textos breves con los títulos "Mi vida", "Mi biografía" y "Yo". Un ejemplo de rectificación de biografía mediante un texto de carácter autobiográfico lo ofrece el político, militar y dramaturgo guanajuatense, Ramón Valle (1841-1901) en el artículo intitulado "Yo", publicado en *El Tiempo* en 1884, en el que responde al periodista David Camacho, quien en otro texto lo acusó de haber sido primero liberal y después conservador. Valle inicia con una disculpa por tener que tratar de sí mismo, pero justifica la publicación señalando que: "Siempre me he negado a proporcionar datos biográficos, pero siempre que se ha publicado mi biografía me he arrepentido de no haberlos dado, porque siempre me ha parecido que sobra algo o que algo falta".[14]

[12] Carlos María de Bustamante, *Hay tiempos de hablar y tiempos de callar*, [p. 21].

[13] Francisco Sánchez Blanco, "La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las 'vidas' a las 'memorias' y 'recuerdos'", en *Boletín AEPE*, año XV, núm. 29, p. 39.

[14] Ramón Valle, "Yo", en *El Tiempo*, año I, núm. 170 (1º de marzo de 1884), p. 1.

Para responder sobre su aparente cambio de orientación ideológica, hace una extensa reflexión sobre las bondades del catolicismo. Acepta que la Iglesia ha sido conservadora, pero que históricamente el catolicismo ha sido progresista. Admite haber sido liberal, pero sin contradicción por ser católico. Pese a que varios escritores le dijeron que era imposible profesar ambas ideas y, pese a haber trabajado en gobiernos liberales, apunta que "Nunca ha estado prohibido a los católicos ser empleados ni magistrados del gobierno establecido, aun cuando el gobierno no sea cristiano".[15] Finalmente, Valle se asume como buen católico y servidor público, tanto con Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, como con Porfirio Díaz y Manuel González.[16]

Otra clase de autobiografías breves se encuentra en colecciones de biografías o en antologías de poesía mexicana, algunas de ellas solicitadas por el editor o el compilador al biografiado, lo que, al parecer, fue una práctica común durante el siglo XIX; la extensión o la prodigalidad de detalles dependía, en todo caso, del carácter que el autobiógrafo quería dotar a su relación. Un ejemplo extremo de brevedad en una autobiografía de este tipo llamó la atención de los redactores de *El Diario del Hogar*, quienes en la gacetilla incluyeron la siguiente nota con el título "Autobiografía":

> El editor de las obras del naturalista Darwin pidió a este una autobiografía suya para colocarla a la cabeza de sus obras que estaba coleccionando. A vuelta de correo, recibió las siguientes líneas: 'Me llamo Carlos Darwin y nací en 1809. Pasé unos cuantos años estudiando. Después hice un viaje alrededor del mundo. Luego continué estudiando sin cesar. He aquí toda mi vida.[17]

[15] *Ibid.*, p. 2.

[16] Sin ser propiamente una autobiografía, Manuel Caballero publicó en el año de 1880, en las páginas de *La Patria*, un artículo que tituló "Mi biografía", como objeción a un artículo en el que se le imputa inconstancia política y se le censura la crítica al general Felipe Berriozábal. Ante esto, Caballero retomó algunas partes de artículo para desmentir y aclarar los dichos difamatorios, además de ofrecer información sobre su vida. Así, el periodista corrige fechas y sucesos consignados en dicha biografía y confronta al "mal intencionado" historiador (*Cf.* Manuel Caballero, "Mi biografía", en *La Patria*, año IV, núm. 816, 29 de enero de 1880, p. 2).

[17] Sin firma, "Autobiografía", en *El Diario del Hogar*, t. I, 16 de junio de 1882, núm. 215, p. 3.

Para el caso mexicano, tenemos como ejemplo el texto del ingeniero Francisco Díaz Covarrubias, escrito a petición de Francisco Sosa, quien elaboraría la biografía de su amigo. Díaz remite en una carta, fechada el 10 de julio de 1881, el relato de los principales sucesos de su vida. El autor ahonda un poco en el carácter de los padres; de su progenitor resalta su labor como funcionario público en Veracruz, su afición a la literatura, patente en la publicación de composiciones poéticas al modo del Duque de Rivas, así como de tradiciones y romances. La muerte del padre deja a Díaz, de tan solo trece años de edad, como cabeza de familia de seis hermanos. Su madre, joven talentosa y de extraordinaria energía, decidió el traslado a la Ciudad de México en beneficio de la educación de los hijos.

Díaz suspende un momento la relación de los estudios que inició, para dar cuenta del origen de sus inclinaciones por la ciencia, en un episodio que vale la pena reproducir:

> Yo desde entonces sentía cierta inclinación por el estudio de las ciencias naturales, no podré decir si porque realmente me agradase, o porque desde muy niño se me inculcó la idea de que podía ser apto para los estudios físicos, lo cual fue a consecuencia de un examen frenológico que, teniendo sólo de 9 o 10 años de edad, me hizo el doctor Veley, hábil frenólogo inglés que viajaba en el país, y que vino recomendado a mi familia, a su paso por Jalapa.[18]

La duda sobre su nato interés por la ciencia surge de su también apasionado gusto por la poesía que cultivó algún tiempo, pero a la que abandonó para dedicarse con empeño a concluir su carrera, pues de ese hecho dependía el porvenir de sus hermanos. En seguida, la muestra de su falta de modestia —en palabras de Díaz—, es la enumeración de premios y logros académicos alcanzados tanto en el colegio como en los distintos cargos oficiales que desempeñó. Los avances en sus investigaciones en los campos de la astronomía, la geografía y la geodesia siguen también el relato de hechos significativos de la historia del país, como la Invasión Francesa y el Imperio, lo que le permite dejar implícita su posición como liberal. Señala como hecho fundamental en la orientación que tomaron sus estudios el triunfo que le significó

[18] Francisco Díaz Covarrubias, "El ingeniero Francisco Díaz Covarrubias por él mismo", en *Divulgación histórica. Revista Mensual Ilustrada*, año IV, núm. 10, p. 528.

haber predicho un eclipse de luna que varios estudiosos habían dicho que no sería visible en México. De no haber sido por esto, habría seguido con los estudios de física y química, pero, apunta: "hay veces que cualquiera circunstancia decide del porvenir".[19] Díaz remite a su memoria *Viaje al Japón* para más datos de su actividad científica y sus reconocimientos; asimismo, casi de forma casual, al final de su autobiografía da cuenta de su nombramiento como presidente de su grupo en el Congreso Internacional de París de 1875 y su ingreso a la Sociedad Internacional Astronomische Gesellschaft. Díaz Covarrubias pinta a grandes rasgos su vida, y dice a Sosa que será la primera y la última persona a quien los ofrezca. Si bien el texto mantiene la estructura de las biografías, resalta aquellos momentos de especial significación en su configuración como científico y patriota.

El propio Francisco Sosa se convierte en autobiógrafo en *El Parnaso Mexicano*, elaborado por Francisco J. Arredondo en 1886, bajo la coordinación de Vicente Riva Palacio, en el que se incluyen biografías y poemas de escritores, como Esther Tapia de Castellanos, Laura Méndez de Cuenca, Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto, entre otros. El apartado dedicado a Sosa abre con una carta de éste dirigida al compilador, fechada el 12 de enero de 1886, y que lleva como subtítulo "autobiografía". En ella, Sosa explica que Arredondo le había escrito con el propósito de solicitarle datos para formar la biografía que aparecería en la antología; con dicha información, se pediría a un tercero que elaborara la semblanza correspondiente; no obstante, Sosa pide al editor ser él mismo quien se encargue de redactar su biografía, para evitarse el desagrado de saber que no habría quien pudiera escribirla, ya sea que se tratara de nombres consagrados de quienes él mismo había sido biógrafo, o de neófitos escritores que no encontrarían en su vida mérito para los apuntes biográficos.[20]

Así, Sosa comienza por agradecer y excusar su inclusión en una antología de poetas, pues, aunque había escrito "renglones cortos"; y añade: "Los versificadores no debíamos tener cabida en *El Parnaso Mexicano*, y si la tenemos es, seguramente, para hacer brillar más a los poetas: somos la sombra indispensable en todo cuadro".[21] El principal mérito que Sosa atribu-

[19] *Ibid.*, p. 530.

[20] *Cf.* Francisco Sosa, "Autobiografía", en Francisco J. Arredondo, *El Parnaso Mexicano*, p. 5.

[21] *Ibid.*, p. 6.

ye a su relación es la de "ser por todo extremo fiel y sobre fiel, muy breve".[22] De este modo, refiere su nacimiento en Campeche el 2 de abril de 1848; el nombre de sus padres; sus estudios de latinidad y derecho en Mérida; la publicación de su primera composición poética a la edad de catorce años; la elaboración de su *Manual de biografía yucateca* a la edad de veinte, en la cual, apunta, ya se descubre su dedicación a los estudios serios y su anhelo de enaltecer a sus compatriotas.[23] Refiere su llegada a la Ciudad de México en 1868; su reclusión en San Juan de Ulúa; su participación en varias publicaciones de carácter literario, así como su pertenencia a distintas asociaciones. Su adhesión a la causa de José María Iglesias y su colaboración con secciones biográficas en periódicos como *El Siglo XIX*, *El Nacional* y *La Libertad*. Resume su labor y compromiso diciendo que "toda su ambición se reduce a que sus escritos sean útiles, revelando lo que su patria vale".[24]

Finalmente, apunta que no empleará el espacio para vindicarse de los cargos que le han hecho a raíz de sus críticas literarias, por lo que sólo declara que jamás lo han guiado pasiones ruines, que sólo ha censurado lo que ha creído malo, y esto con pena, pues seríale más agradable escribir constantemente artículos encomiásticos, no por halagar vanidades, sino porque sería una prueba evidente de que las letras mexicanas habían alcanzado la edad de oro.[25] Así, la autobiografía breve de Sosa resalta su labor como biógrafo y agente cultural, al ser promotor de la publicación no sólo de periódicos, sino de obras que, de no haber sido por él, habrían quedado en el olvido. Sosa deja constancia así, de la principal actividad por la que fue bien reconocido en su tiempo.

El ejercicio autobiográfico de Sosa sirvió como modelo al periodista y dramaturgo michoacano Mariano de Jesús Torres (1838-1921), para incluir su autobiografía en la compilación de poetas michoacanos que llevó a cabo en 1894 en la revista *La Lira Michoacana*. Los autores están ordenados cronológicamente por fecha de nacimiento; después del artículo correspondiente a Tirso Rafael Córdova, se incluye la entrada de Mariano Jesús Torres con una nota al pie de página en la que declara que había pen-

[22] *Ibid.*, p. 7.

[23] *Ibid.*, p. 8.

[24] *Ibid.*, p. 11.

[25] *Ibid.*, pp. 12-13.

sado omitirse del recuento porque, a pesar de haber escrito algunos versos, no se consideraba con los méritos suficientes para figurar en una antología de poetas; no obstante, justifica su inserción al señalar que atiende el dictamen de personas ilustradas, "las cuales han opinado que no hay inconveniente para ello, puesto que yo mismo he publicado mi auto-biografía y algunas de mis producciones poéticas en el folletín del *Centinela*, y al escribir una y otra en *La Lira* no viene a ser más que una reproducción".[26]

Torres da cuenta de su fecha y lugar de nacimiento, del nombre de sus padres y de los diversos estudios que realizó. Como abogado desempeñó varios cargos con los gobiernos liberales y apunta que durante el Imperio estuvo a punto de ser fusilado. Enfatiza su interés por el periodismo y recuerda una coincidencia significativa para él:

> Desde que era estudiante de San Nicolás en 1856 fui inclinado al periodismo, y entonces publiqué un periódico de grandes dimensiones que fue designado como órgano oficial del gobierno que establecimos los nicolaitas para solemnizar el 16 de septiembre. Es de notar esta rara coincidencia. El señor don Pudenciano Dorantes era entonces el gobernante [de nuestra República] y yo figuraba de periodista oficial. Pasados los años el señor Dorantes fue realmente gobernador del Estado, y yo el redactor del periódico oficial durante su administración.[27]

La autobiografía de Torres enfatiza su actividad periodística y literaria. Pese a la modestia que expresa al justificar su propia inclusión en la antología por él elaborada, no escatima información sobre su producción y proporciona una amplia lista de las publicaciones que fundó o dirigió, además de una extensa bibliografía. Llama la atención la inserción de algunos juicios favorables sobre su persona, como la de Eduardo Ruiz, procurador general de la nación, quien lo describe como incansable. No obstante, al final, el autobiógrafo se lamenta de haber sido objeto de hostilidades, pues "No parece sino que mi afán por dedicarme a trabajos que me granjean

[26] Mariano de Jesús Torres, "Mariano de Jesús Torres", en *La Lira michoacana*, p. 557.
[27] *Ibid.*, p. 558.

la estimación social les [enojase] y como si el elevarme les causara algún daño, quisieran pulverizarme, si en su mano estuviera".[28]

Comentarios finales

Como ha podido observarse, estas manifestaciones autobiográficas parten de la necesidad de referir con fidelidad los hechos para salvar el escollo de la falsedad, de ahí que su estructura sea lineal y cronológica, con escasos comentarios o reflexiones personales. Los autobiógrafos buscan situarse o reforzar el lugar que ocupan en la esfera pública, a través de la relación no sólo de sus trabajos y principales aportaciones, sino también de los obstáculos que han debido sortear para llegar a ser quienes son: hombres útiles a la sociedad y a su nación. Muchas otras formas autobiográficas se encuentran dispersas en las páginas de los periódicos decimonónicos. Los recuerdos, las memorias, las impresiones, las autobiografías en verso, autobiografías de actores, músicos, políticos, escritores y periodistas se multiplican conforme avanza el siglo, por lo que la prensa es un campo fértil para la investigación de las modalidades autobiográficas.

[28] *Ibid.*, p. 561.

Bibliohemerografía

"Autobiografía", en *El Diario del Hogar*, t. I, núm. 215, 16 de junio de 1882, p. 3.

"Teatro. Notas sobre Alarcón", en *El Siglo Diez y Nueve*, Cuarta época, año 15, t. 9, núm. 2 222, 25 de enero de 1855, pp. 2-3.

BRAUNSTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México, Siglo XXI, 2008. 278 pp.

BUSTAMANTE, Carlos María de, *Hay tiempos de hablar y tiempos de callar* [en línea]. Edición facsimilar. México, Imprenta de Valdés, a cargo de José María Gallegos, 1833. [Fecha de consulta: 11 de abril de 2017]. Disponible en: www.juridicas.unam.mx

CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX).* Madrid, Megazul-Endymion, 1995, 244 pp.

CABALLERO, Manuel, "Mi biografía", en *La Patria.* 29 de enero de 1880, año IV, núm. 816, p. 2.

DÍAZ COVARRUBIAS, Francisco, "El ingeniero Francisco Díaz Covarrubias por él mismo", fechado el 10 de julio de 1881, en *Divulgación histórica. Revista Mensual Ilustrada*, 15 de agosto de 1943, año IV, núm. 10, pp. 527-533.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, "La autobiografía plural en la segunda mitad del siglo XIX. Una propuesta de análisis", en Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez, eds., con la colaboración de Ana Caballé. *Autobiografía en España. Un balance*. Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 381-390.

LAFRAGUA, José María, "Ecos del corazón", en José Miguel Quintana, *Lafragua. Político y romántico*. México, DDF, 1974, pp. 133-185. (Colección Metropolitana, 44)

LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.* Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-61. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. de José Esteban Calderón. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / FCE, 1996. 301 pp. (Estudios de Lingüística y Literatura, XXXV / Colección Tierra Firme)

Núñez Díaz, Pablo, "Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)", en *Revista Signa*. 2014, vol. 23, pp. 661-686.

Sánchez Blanco, Francisco, "La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo xix: de las 'vidas' a las 'memorias' y 'recuerdos'", en *Boletín AEPE* [en línea], año xv, núm. 29, 1983, pp. 39-46. [Fecha de consulta: 18 de abril d e 2017]. Disponible en: www.centrovirtualcervantes.com

Sosa, Francisco, "Autobiografía", en Francisco J. Arredondo, comp. Vicente Riva Palacio, coord., *El Parnaso Mexicano*. México, Librería La Ilustración, 1886, pp. 5-13.

Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884. xii + 1115 pp.

Torres, Mariano de Jesús, "Mariano de Jesús Torres", en *La Lira michoacana*, [s.l.], [s.n.],1894, pp. 557-561.

Valle, Ramón. "Yo", en *El Tiempo*, año i, núm. 170, 1º de marzo de 1884, pp. 1-2.

Viveros Anaya, Luz América, *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*. México, iif-unam, 2015. 369 pp. (Resurrectio IV. Estudios, 5).

La construcción del *yo* público a través de los papeles privados de Ignacio Manuel Altamirano

Dalia Cano Estévez
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

> Escribir para saber quiénes somos es hacernos mientras nos decimos. […] Al hacer te haces. Escribir es tu forma de nacerte.
>
> *Graciela Hierro Pérezcastro*

Toda escritura del *yo* comprende la conformación personal de su autor, toda palabra sujeta al tiempo con tinta guarda en sí las pulsiones, objetivos y necesidades de su creador, las cuales no pueden desprenderse de cierto pudor propiciado por la mirada siempre cuidadosa del lector ya sea referencial o hipotético. De esta manera, el texto corporiza la imagen mental que quien escribe desea mostrar, configurar y mantener frente a su receptor.

Cuando la escritura da cuenta de la vida propia, la función configurativa refuerza su ímpetu, cuida su forma. De este modo, como apunta Goethe, "lo que escribimos sobre nosotros mismos es poesía".[1] Las expresiones que tienen como eje guía a quien enuncia, buscan conformar una imagen del *yo* que enaltezca su personalidad y sirva a sus fines, los cuales pueden ser tan diversos como los escenarios en los que un individuo se desenvuelva. Castilla del Pino distingue un *yo* público, el que se muestra al exterior; un *yo* privado, visible para el círculo de personas próximo al sujeto; y un *yo* íntimo, accesible sólo para el propio individuo. Por su parte, Anna Caballé reflexiona en su estudio *Pasé la mañana escribiendo* sobre las ideas del primero y ratifica la imposibilidad de acceder a la interioridad, ya que la expresión

[1] Johann Wolfgang von Goethe *apud* Georges May, *La autobiografía*, p. 28.

de la misma la ceñiría en el corsé de las palabras que difícilmente podrían expresar con claridad la complejidad de un sentimiento, una emoción, una pulsión… pues éstas tienden al orden, la clasificación y claridad, mientras que "[la intimidad] implica desorden, caos, descontrol […] Y para expresar su importancia nos valemos de representaciones [porque] carece, como parece lógico de solidez siendo, al mismo tiempo de proporciones incalculables. Lo más interior significa lo más inaccesible",[2] esto es, la interioridad sólo puede percibirse como un espacio conceptual, por lo tanto, toda escritura autorreferencial tiende a la expresión de la privacidad, ya que, no hay palabras ni lenguaje para hablar de la intimidad, en otras palabras, cuando leemos cualquiera de los géneros autobiográficos estamos frente a la proyección del *yo* privado o público que responde a la intencionalidad y contexto del autor. No obstante, Castilla del Pino advierte: "nadie tiene acceso a la intimidad de otra persona, se obliga, sin embargo a inferirla porque la relación (por esta razón una relación hipotética) ha de establecerla con el yo íntimo que presume o supone del otro y en mucha menor medida con el yo mostrado".[3] Ahora bien, ese *yo* mostrado, construido, responde a los intereses no sólo de cada individuo, sino de cada situación, esto quiere decir que la misma persona puede mostrar en diferentes etapas, lugares y tiempos un *yo* diverso, pero también que cada actuación, exige una proyección distinta del mismo individuo:

> Sin embargo, las identidades contradictorias en una misma persona no son raras ni insostenibles: se mantienen sobre la base del secreto. La ocultación a cada círculo de la identidad incompatible con él salva esa exigencia social de sinceridad. Algunos autores […] como Aranguren […] han sostenido la realidad de la multiplicidad interna, el que no somos, no podemos ser, siempre el mismo.[4]

[2] Anna Caballé, *Pasé la mañana escribiendo*, pp. 24 y 29.

[3] Carlos Castilla del Pino, "Teorías de la intimidad", en *Revista de Occidente*, Madrid, julio-agosto, 1996, núms. 182-183, p. 16.

[4] Cristina Peña-Marín,"El discurso de la intimidad", en *Tratado de la intimidad* [en línea], pant. 3, líns. 1-4.

Para ilustrar la multiplicidad de *yoes* presentes en una misma persona y la adecuación de los mismos a los objetivos y escenarios en los que se puede desenvolver, así como la voluntad del propio sujeto de proyectar uno u otro *yo*, imaginemos al individuo como el satélite de la tierra. Aunque la luna es unidad, no es posible apreciarla totalmente, ya que su proyección depende de su postura respecto al sol, de esta manera, veremos sólo una de sus facetas a la vez. Analógicamente, la luna sería el sujeto que proyecta un desdoblamiento de su personalidad; el sol, los elementos externos que la condicionan y la tierra, el sujeto que observa la representación; en otras palabras, la relación luna-sol (sujeto-contexto) daría cuenta del condicionamiento de los elementos externos, situación comunicativa y objetivos del sujeto, a la conformación personal y la adecuación de la imagen por parte de quien escribe. Mientras que la relación luna-tierra (sujeto-intérprete) corresponderían a la proyección y percepción, respectivamente, de la personalidad, de esta forma, las fases de la luna representarían cada uno de los *yoes* configurados y mostrados que en conjunto, aunque difícilmente simultáneos, constituirían al sujeto. De esta manera, las escrituras del *yo* contienen en sus páginas la formación de, al menos, un *yo* privado o público, que responde a las necesidades de su autor; este *yo* puede buscar la unidad o condensación de una vida como en las autobiografías y, en menor medida, en las memorias o puede abarcar la multiplicidad de *yoes* como en los epistolarios o los diarios.

Analizaré el diario y epistolario (1889-1893) de Ignacio Manuel Altamirano con el doble objetivo de mostrar, por un lado, la configuración del *yo* privado y público, es decir, el contenido y el estilo escritural subordinado al receptor y al propósito del autor y, por otro, evidenciar un caso atípico de escritura autorreferencial debido a la consciencia del interés social y, por ende, de la probable publicidad de la escritura personal por parte del autor. La recopilación a cargo de Nicole Giron de los diarios y las epístolas en 2011 confirman la sospecha del escritor. El eje temático de los pasajes seleccionados es la pendiente económica que sufrió el autor a partir de 1889 y me centraré, principalmente, en las diferentes manifestaciones de la preocupación por sus escasos recursos y la distancia con sus afectos.

En el Epistolario, los cambios de registro presentes en cada carta están condicionados por la relación que se tiene con el destinatario y la recepción

esperada; las epístolas nos permiten; por un lado, apreciar la intencionalidad autoconfigurativa que acompaña de manera inevitable a esta escritura, en palabras de Biruté Ciplijauskaité: "Toda carta representa un intento, consciente o inconsciente, de construcción del yo, incluso cuando se escribe para construir al otro".[5] Por otro lado, lograr un acercamiento a la personalidad del autor de la correspondencia, porque las cartas implican una relación de simultaneidad entre lo vivido y lo escrito, dejando fuera la

reconstrucción de los hechos, por eso se puede tener mayor confianza de que lo puesto en papel corresponde con los sentimientos, emociones, pensamientos y contexto del autor. Las cartas que aquí estudiaré están dirigidas a Porfirio Díaz, Ignacio Mariscal, al redactor de *El Diario del Hogar* y Joaquín Casasús, esto es, a tres personas correspondientes a la vida pública del autor y uno perteneciente a su vida privada. La diferencia de destinatarios pone en evidencia las distintas formas de elaboración y manifestación de los *yoes* privado y público y resaltan el interés del estudio de este género, pues: "[…] lo que atrae en los epistolarios es la visión doble: el hombre/mujer interior por una parte la sociedad y la circunstancia histórica que le influyen, por otra".[6]

Conviene precisar el carácter especial de este diario, ya que si bien es cierto que la escritura diarística no tiene ningún otro receptor esperado además de quien escribe, y que condiciona de cierta manera su estilo,[7] Altamirano sabe de su trascendencia en México y, por lo tanto, está consciente del posible carácter público de sus diarios, por eso la escritura oscila entre lo público y lo privado. Prueba de ello son las presentaciones con las que el autor introduce a su lector hipotético a

[5] Biruté Ciplijauskaité, "La construcción del yo y la historia en los epistolarios", en *Monteagudo*, 3ra. época, núm.3, p. 64.

[6] *Ibid*., pp. 62 y 64.

[7] "El Diario es un monólogo escrito. Pero así como el monólogo utiliza con frecuencia la ficción de un tú imaginario, el Diario también suele escribirse muchas veces con un tú o un vosotros que resulta mucho más imprescindible con la pluma que con la palabra. Es más: en un segundo plano, el Diario, siguiendo el común destino de la palabra escrita, no deja de engalanarse con social interés, y cuando el diarista escribe, mira con el rabillo del ojo la posible reacción de un público hipotético y lejano". (Manuel Granell, "El Diario íntimo", en Manuel Granell y Antonio Dorta, *La antología de diarios íntimos*, p. XXIX.)

cada uno de los apartados de su diario. Por ejemplo, al comenzar sus apuntes de París comenta: "Este diario comienza el 19 de septiembre de 1889 y no fue llevado con regularidad, ni continúa el anterior, porque tampoco lo llevé con constancia".[8] Nota aclaratoria innecesaria si no se esperara la mirada ajena.

También es prudente mencionar que en la edición de los carnets europeos coordinada por Nicole Girón no se cuenta con la recopilación completa de los apuntes de su estancia en México y Europa, ya que después de su muerte los bienes materiales e intelectuales del escritor se repartieron entre sus familiares cercanos, y con ello fueron vendidos, separados, o bien extraviados. Comenta Catalina Sierra:

> Algunas de las libretas de sus Diarios fueron a dar a casa de mi madre. Me apresuré a publicar una parte importante de ellas, en 1951 en la revista de *Historia Mexicana* y en 1969, en la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Esto explica, en gran medida, el trabajo, así como el tiempo que me llevó reunir estas páginas: parte importante de los *Diarios* había sido vendida al Museo de Antropología e Historia de México; otros importantísimos papeles se quedaron en París y algunos —¿por qué no decirlo?— se pudieron rescatar en nuestro populachero mercado de la Lagunilla. Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos, los *Diarios* no se rescataron en su totalidad. Tengo que lamentar, lo digo de verdad, que mi familia haya carecido de visión histórica para entender que esos escritos de Ignacio Manuel Altamirano forman parte del acervo cultural de la República.[9]

No obstante, es posible apreciar una visión global de la estancia en Europa del escritor, quien después del ascenso de Porfirio Díaz a la presidencia en 1876 y tras la primera reelección del General en 1884, se pronunció abiertamente en el periódico *La República* contra la recientemente filosofía instaurada por el presidente: el positivismo. De esta manera, el creador de la Escuela Normal de profesores de instrucción primaria, marcó su desacuerdo con la postura de Díaz y los llamados científicos, al tiempo que insistió en su

[8] Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Diario*, p. 193.
[9] Catalina Sierra, "Prólogo", en *Obras Completas. Diario*, p. 13.

carácter liberal. La insubordinación al nuevo régimen desencadenó un desamparo económico en la vida del escritor, al respecto Mena Duque comenta:

> Desde fines de 1885 había abandonado la dirección de "La República", dejándola en manos de Agustín P. González, por lo que apenas vivían con lo que ganaba como maestro de la Normal de Profesores y de las míseras regalías que recibía de sus libros. Es posible que por esa situación política y económica precaria que tenía en México, hubiera aceptado sin oponer reparos en el nombramiento que Porfirio Díaz le concediera para fungir como cónsul de México en España, con residencia en Barcelona por conducto del ministro de Relaciones Exteriores Ignacio Mariscal, con un sueldo anual de $3,500 más $2,000 por concepto de viáticos.[10]

El viaje sin retorno que enmascaró su exilio dio inicio en 1889, cuando llegó a España, y se prolongó hasta febrero de 1893, fecha en la que murió en San Remo Italia, alejado de sus dos amores y anhelos: la familia y la Patria. Durante este periodo de crisis económica y personal, encontró en la pluma un subterfugio que le permitió en primer término, establecer comunicación constante consigo mismo en su Diario íntimo y, en segundo, la configuración epistolar de diversas manifestaciones del *yo* que le posibilitaron encaminar su escritura a sus distintos fines, de esta manera, la correspondencia nos permite apreciar la multiplicidad de desdoblamientos presentes en una misma persona, porque "[…] todo epistolario implica pluralidad de perspectivas, aun quedándonos en el dominio de la escritura subjetiva. Todo hombre/mujer contiene en sí múltiples facetas. Estas se reflejan en su correspondencia, que a veces no parece ser el producto de la misma mano".[11]

De esta manera, es posible apreciar una gama de rostros en los papeles personales del novelista que va desde el privado (amoroso) hasta el público (diplomático y laboral). Las expresiones del ser conviven en el mismo espacio y tiempo, y facilitan ver los diferentes desdoblamientos que caracterizan a una persona, aún más si ésta se encuentra en un periodo de crisis y ne-

[10] Ignacio Mena Duque, "Biografía de Ignacio Manuel Altamirano", en Ignacio Mena Duque, coord., *Altamirano visto por altamiranistas*, p. 352.

[11] B. Ciplijauskaité, *op. cit.*, p. 64.

cesita adaptar su lenguaje a la imagen que desea mostrar para conseguir sus fines personales, a este tipo de remisor, Biruté Ciplijauskaité lo denomina *auteur epistolier.* Durante su estancia en Europa, Altamirano subordina frecuentemente su escritura diarística y epistolar para expresar y mediar una de sus preocupaciones recurrentes: la incómoda situación económica a la que estaba sujeto. Al respecto, anota en su diario:

> Nos cambiamos al Grand Hotel el jueves 19 de septiembre en la noche. Se trajeron nuestro equipaje del hotel Mayran en la noche y nos quedamos instalados en el cuarto 466 (cuarto piso) y Aurelio en el quinto, no. 5.
>
> Se pagó a la señora dueña del hotel Mayran la suma de trescientos doce francos sesenta y cinco céntimos y dimos a Aline y a José cinco francos a cada uno. Aline nos sintió mucho. Dormimos bien.[12]

Aun cuando estos apuntes aparecen de manera casual, dejan al descubierto la preocupación latente por sus finanzas, ahora bien, es importante señalar el tono descriptivo e impersonal que permea la cita, incluso resalta el uso de pronombre personal "se" acompañado del verbo transitivo "pagar", pues indica que la interpretación del verbo es pasiva y el sujeto es paciente, en otras palabras, existe una distancia entre la escritura y el individuo que redacta.

Mientras tanto, el mismo asunto es abordado con un estilo diferente en una epístola escrita en noviembre de 1889, dirigida a Ignacio Mariscal.[13] En ésta da noticia del cambio de residencia que ha hecho, las causas y el resultado del mismo, aquí, la imagen pública que pretende dista mucho de la impersonalidad del apunte diarístico, ya que el motor de la escritura no es particular, sino la proyección de un perfil que le posibilite los favores de su receptor, puntualmente, la intervención del secretario de Relaciones Exteriores con Porfirio Díaz para mejorar su situación económica. No obstante, debido al carácter oficial de la misiva, la solicitud se hace de manera cortés, aunque no del todo sutil, cuando dice: "es lo mejor que ha podido encontrarse, en estos momentos, y dado el precio, que he ofrecido que es de treinta pesos cada mes" deja en evidencia que su salario le impide conseguir

[12] I. Altamirano, *op. cit.*, p. 193.

[13] I. Altamirano, *Obras completas. Epistolario*, pp. 28 y 29.

un alojamiento cómodo, es casi una queja velada por las fórmulas de respeto. Por otro lado, justifica sus acciones haciendo explícito que mudarse ha sido algo "absolutamente indispensable" para cumplir mejor con sus deberes. La disposición de las ideas prevé la aceptación de sus actos, porque al iniciar hablando de los beneficios que traerá su decisión, anticipa cualquier reproche o desapruebo de su proceder. Incluso la estructura presente en: "Como he juzgado absolutamente indispensable cambiar la localidad para establecer el consulado general de una manera decorosa y digna de esta importante oficina", muestra que pone en relevancia la oficina del consulado, es decir, que vela por la buena imagen de la oficina y sus intereses y no por los propios, esto con un discurso metonímico en el cual señala que una figura favorecedora para el consulado se traducirá en una buena imagen para México y, por consiguiente, para Díaz, así protege sus intereses personales utilizando artificios que en un escritor difícilmente serán accidentales.

Poco tiempo después pacta con Manuel Payno, quien fungía como cónsul en Francia, una permuta, por lo que deben solicitar permiso al presidente para realizar su cometido, este acontecimiento le posibilita a Altamirano abogar por sus finanzas de manera directa con el General:

> Muy respetable general, amigo y señor:
> […] como la vida en París es mucho más cara por aquí, naturalmente o perdería, primero por el sueldo y luego por los mayores gastos, y como usted sabe que soy pobre y no cuento más que con mi paga, me hacía usted un gran bien conservándome un sueldo de coronel, como aquí, en lo cual no habría gravamen para el erario, pues hará el mismo gasto que está haciendo ahora. En todo ello seguirá usted dispensándome esa bondad que no me ha faltado nunca y que obliga para siempre mi reconocimiento.
>
> […] Acepte la constante adhesión de su afectísimo amigo y seguro servidor que besa su mano.[14]

La disposición de las ideas: causa-consecuencia es la fórmula utilizada para persuadir a su lector de que sus solicitudes no sólo son justas, sino lógicas, es decir, si la vida en París es más costosa, necesitará un mayor ingreso, además

[14] *Ibid.*, p. 32.

señala que dicha acción no perjudicará en absoluto al erario, esto es, anticipa y desvanece cualquier posible objeción a su solicitud. Ahora bien, para reforzar su petición apela a las emociones de su interlocutor al mencionar que su estado de pobreza es conocido previamente por él, incluso podría aventurar aquí la huella de un reclamo, ya que debido al régimen de Díaz y a la insubordinación de Altamirano, comenzó su descenso económico y su sucesiva migración a Europa, de esta manera, la afirmación "y como usted sabe que soy pobre" se traduciría en un reproche que, de cualquier manera, apelaría a las emociones del lector. Por supuesto, el novelista conoce el valor de la diplomacia, más ahora que, lejos de su familia y patria, depende de los favores del presidente, por eso reitera su lealtad a éste al final de la carta y en otro momento de la misma cuando señala: "[…] aproveché la oportunidad para expresar mis íntimos sentimientos de gratitud hacia usted, y las convicciones acerca de la gloria y beneficio de su gobierno […]".[15] Esto contradice el carácter que ha motivado su exilio encubierto. No obstante, defender a la figura de Díaz y modificar su antigua postura respecto al régimen del presidente no será una situación aislada, porque es su *yo* público el que está en juego, son sus intereses sociales y laborales los que procuran un discurso cortés y diplomático que vele por sus necesidades personales.

El 28 de marzo de 1890 escribe a *El Diario el Hogar* una misiva para "desmentir" la precaria situación económica que los redactores del periódico habían denunciado públicamente y para rechazar la convocatoria que pretendía ayudarlo a regresar a México:

> […] primero, no estoy enfermo gravemente, y segundo porque aun cuando lo estuviera, tendría los viáticos de regreso que nuestro gobierno concede siempre y con amplitud a los empleados consulares, y como particular podría disponer de la suma bastante para pagar mil viajes sin tener que recurrir al bolsillo ajeno […].[16]

La ostentación de sus recursos al decir "mil viajes" deja clara la necesidad de mostrar una imagen pública fuerte y autosuficiente, además de hacer evidente la protección por parte del gobierno mexicano; pero,

[15] *Idem*.

[16] *Ibid*., p. 37.

tan sólo un día después envía la siguiente carta a Ignacio Mariscal: "[…] En consecuencia, se me adeudaba el último tercio del año fiscal, o sea el que comprende los meses de abril, mayo y junio, y como tenía necesidad de él, tanto para mi subsistencia como para trasladarme a París […] me lo he abonado […]".[17]

De esta manera, resulta evidente la disparidad entre lo dicho a los redactores de *El Diario el Hogar* y la realidad que le acontecía y, por consiguiente, la diversidad de imágenes emitidas, incluso cuando ambas facetas responden a un carácter público, los objetivos buscados son diferentes y condicionan la proyección de la personalidad. En la epístola dirigida al redactor, el carácter público condiciona el tono severo de la misma, ya que ésta atenta contra la imagen pública fuerte y digna que busca evocar no sólo por la necesidad de mantener una relación cordial y de aparente subordinación al régimen político en México, sino a la prioridad de mantener su figura como intelectual empoderado para salvaguardar su orgullo aún después del exilio, es decir, esta carta no sólo ponía en peligro la percepción que el gobierno mexicano tenía del escritor —su *yo* diplomático—, sino la imagen pública como erudito y más importante aún la autopercepción de Altamirano, es decir, su *yo* interior.

Por eso y a pesar de la verdad de las aseveraciones del diario, Altamirano encuentra prudente mantener una relación cordial con Díaz y no sólo detener la información que circulaba en la "gacetilla", sino enaltecer la imagen pública del presidente y con esto restituir las consideraciones que se pudieran haber perdido por la exposición de su imagen, de esta suerte, el novelista dice en la misma carta: "el señor presidente de la república tuvo la bondad de nombrarme cónsul general de México en España a solicitud mía […] [porque] aquí encontraba yo mejores elementos para imprimir algunos de los libros que he escrito para las escuelas. De modo que el haber venido a Barcelona […] es de mi exclusiva responsabilidad".[18] Así no sólo hace explícita su conformidad, sino asume la responsabilidad de su situación, también expresa el deseo, que es el reflejo de su necesidad, de la publicidad de la carta, porque sólo de esta manera la construcción de un

[17] *Ibid.*, p. 41.
[18] *Ibid.*, p. 40.

yo público agradecido y leal a Díaz rendirá la recepción esperada: "Ruego a ustedes que se sirvan publicar en prueba de imparcialidad y de justicia, esta carta, favor que obligará a su afectísimo y seguro servidor que besa su mano".[19] En esta fecha no realiza ningún registro en su diario, lo cual tiene dos explicaciones posibles; la primera, el olvido de la nota u ocupación en otros asuntos; la segunda, la voluntad de no abordar ninguna opinión o comentario personal que pudiera comprometerlo públicamente.

Otro contraste entre el diario y el epistolario se registra en 1890 cuando sostiene un conflicto con Cuenca Creus provocado por la denuncia pública que hace éste de una deuda económica por parte de Altamirano, evento que el autor siempre negó. Aquí se aprecia, por una parte, las facetas distintas de su personalidad, la adecuación que hace de las mismas a la situación comunicativa y, por otra, el cambio de discurso adecuado al medio y al contexto, el condicionamiento que el lector hipotético o referencial supone y el carácter especial de su diario, pues aunque existe una mención significativa del personaje y algunas vagas referencias al asunto registradas en éste, por ejemplo, la del viernes 5 de junio: "En cuanto al suelto que debió salir en el Nouveau Monde, era tarde y por eso no salió. En vez de eso van a poner un parrafillo, anunciando que tienen una respuesta para Cuenca Creus, que saldrá en el próximo número [...] Envié la carta a Joaquín el viernes con el pasquín de Cuenca Creus",[20] el poeta nunca expresa claramente su molestia en el diario que presiente vulnerable a la mirada externa como lo hace en confidencia con Joaquín Casasús a quien le escribe:

> Le manifesté [...] que yo, cuando se trata de chantage [sic] tenía cuatro procedimientos, a saber:
> 1°contestar en los periódicos, en cualquier estilo / 2° llevar ante los tribunales a quien me ofendiera /3° llevarlo al terreno del honor si lo merecía. / 4° y mandar que le diesen una paliza en mi nombre.[21]

Resultan contrastantes las escrituras diarística y epistolar, pues el *yo* expresado en el diario, lejos de lo prototípicamente esperado en este género,

[19] *Idem*.

[20] I. Altamirano, *Obras completas. Diario*, p. 376.

[21] I. Altamirano, *Obras completas. Epistolario*, p.136.

responde a los intereses de un *yo* público y por eso Altamirano se cuida de no emitir algún comentario que con la posteridad y el juicio ajeno pudiera perjudicar sus intereses o su imagen, antes bien, procura que el *yo* del diario, que se presume privado, sea el reflejo de su *yo* público. Mientras tanto, la cercanía, la confidencialidad con Casasús y la confianza en la privacidad de la epístola le permiten dejar hablar a su *yo* privado sin temor a represalias e incluso apela a la empatía de su lector.

Abordaré, por último, un caso más donde quedan evidentes los *yoes* público y privado, es decir, laboral y familiar presentes en el epistolario. En enero de 1892, tras el escándalo ocasionado por una bofetada que el ministro del Interior, Monsieur Constans, propinó desde la tribuna al diputado Monsieur Laur, Altamirano escribe a Porfirio Díaz y a su yerno Joaquín Casasús para informar y comentar el acontecimiento respectivamente. Aquí las citas correspondientes:

> Mi respetable general, amigo y señor […] por el correo, y certificado, tengo el honor de enviar a usted un paquete conteniendo varios de los principales periódicos de esta ciudad en que se relata con todos los detalles el incidente ocurrido, antier, en esta Cámara de Diputados, y que seguramente conocerá usted ya por los partes telegráficos […] puede tenerse idea completa de las apreciaciones que hacen o numerosísimos órganos de la prensa política que representan diversos partidos. […] También verá usted en esos periódicos la circular de los cinco cardenales franceses muy hostil al gobierno de la república. No creo sin embargo que tenga consecuencias graves a pesar de que la prensa radical comienza a exaltarse.[22]

Al enviar diversas fuentes periódicas le facilita los medios para que él mismo se entere de lo acontecido, al tiempo que se libera de ofrecer su versión u opinión de los sucesos. También se muestra tranquilo y confiado de que la situación adversa no tenga consecuencias de importancia para la imagen del gobierno de la república, pero un día después le escribe a Casasús para comentarle la situación y debido a la cercanía con su interlocutor, su *yo* muta de la publicidad a la privacidad y la comunicación se centra en la opinión personal que tiene sobre las consecuencias del evento:

[22] *Ibid.*, p. 238.

> El hecho ha causado un ruido terrible. No se habla de otra cosa. Nunca había pasado esto. Los periódicos clericales y conservadores se restriegan las manos. […] Hay otra cosa grave aquí ahora y es la circular de los cinco cardenales franceses contra el gobierno. Léala usted. Es un ataque virulento a todas las libertades conquistadas aquí y que nosotros hemos establecido, hace tiempo, a costa de tanta sangre. ¡Siempre el clero! La prensa liberal comienza a exaltarse. Ya diré a usted lo que se haga.[23]

El cambio de registro le posibilita hablar sin ninguna reserva de lo complicado de la situación y el revuelo que ha causado, incluso es posible apreciar el uso de signos de admiración en "¡siempre el clero!" éstos, por un lado, reiteran su desagrado por la Iglesia y, por otro, evidencian la oralidad presente en la escritura epistolar. Por su parte, y como sucede en diversos momentos, el apunte diarístico dista de la confidencialidad esperada, antes bien, se muestra cuidadoso de su *yo* público, a continuación, la cita que refiere este asunto y evidencia la superficialidad del tratamiento del tema en el diario: "Jueves 21. El día frío y seco. Paso parte de la mañana leyendo periódicos. Voy a enviarlos al presidente, a Mariscal y a Joaquín".[24]

Los discursos, epistolar y diarístico, resultan contrastantes, pues, aunque los hermana el momento en el que se desarrollan y el vaivén de los *yoes* público y privado; el motor y propósito de la escritura, así como los diversos registros que esto provoca, los aleja y da cuenta de las particularidades que el lenguaje adquiere de acuerdo con el medio pero, sobre todo, a los fines de su escritor, porque la escritura inevitablemente se encuentra al servicio de un *yo* que se conforma al tiempo que configura su discurso.

Así, la voz del diario se caracteriza, en términos generales —y exceptuando las últimas notas, es decir, las cercanas a su muerte—, por el tono impersonal de quien busca configurar un *yo* privado con la conciencia de los intereses de su *yo* público. Por su lado, el epistolario da cuenta de distintas maneras de elaborar discursos y tonos, cada uno presente en una carta distinta y correspondiente a la relación con su receptor, evidenciando a cada epístola como una unidad.

[23] *Ibid.*, pp. 239-240.

[24] I. Altamirano, *Obras completas.Diario*, p. 441.

Queda expuesto que la escritura diarística y epistolar dan cuenta de las diversas construcciones del individuo y, no obstante las características puntuales de cada caso, comparten la fragmentariedad textual; implican un diálogo con un tú hipotético e inmediato en el diario, real y diferido en las cartas, son escritura vital donde las palabras, el estilo y la puntuación, son las huellas de una emoción vivida y capturada, testigos de la intencionalidad de su escritor, ya que en las cartas y notas diarias late el corazón embravecido, grita la ira y suplica la necesidad, pues son lenguaje vivo que burla a la ausencia y une al autor con la vida.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras Completas* XX. *Diario*, 2a. ed., pról. y notas de Catalina Sierra. México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 2011. 502 pp.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras Completas*, *Epistolario*, 2a. ed., pról. y notas de Catalina Sierra. México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 2011. 400 pp.

CABALLÉ, Anna, *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español.* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015. 309 pp.

CIPLIJAUKAITÉ, Biruté, "La construcción del yo y la historia en los epistolarios", en *Monteagudo*, 3ra. época, 1998, núm. 3, pp. 61-72.

GRANELL, Manuel, "El diario íntimo", en Manuel Granell y Antonio Dorta, *La Antología de diarios* íntimos. Barcelona, Labor, 1963. 1172 pp.

MAY, Georges, *La autobiografía*. Trad. de Danubio Torres Fierro. México, FCE, 1982. 283 pp.

MENA DUQUE, Ignacio, "Biografía de Ignacio Manuel Altamirano", en Ignacio Mena Duque, coord., *Altamirano visto por altamiranistas.* Guerrero, Gobierno del Estado de Guerrero / Universidad Autónoma de Guerrero / Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística / SNTE, 2009. 590 pp.

Las escenas de lectura en *Del tapiz de mi vida* (1931) de María Enriqueta Camarillo

Paniela Eloísa Plata Álvarez
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

Para Bruno y Memo

Siento haber llegado a una cumbre y veo
hacia atrás como si viera hacia abajo.

José Juan Tablada

Jerezanas, paisanas,
institutrices de mi corazón,
buenas mujeres y buenas cristianas…

Ramón López Velarde

Antes de la creación literaria, está la página en blanco; al tomar la pluma, el escritor se enfrenta al reto de descubrir la forma de crear su obra. Este proceso es particularmente difícil cuando se trata de textos autobiográficos como las memorias o las autobiografías, pues tradicionalmente se escribían hacia el final de la vida, cuando la persona ha llegado a un momento en que se ve cerca de la muerte; la complejidad de recuperar los aspectos que marcaron la existencia después de muchos años, es un diálogo entre el presente y el pasado, pues, a decir de James Olney, "si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados, pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora".[1]

[1] James Olney, "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord. *La autobiografía y sus problemas*

El autobiógrafo afronta los vacíos que llena la memoria, atravesada por la persona que es en el momento de escritura, y esto lo lleva a la reinterpretación de algunos fragmentos de su vida, para verse a sí mismo como un resultado de lo que fue antes. Una de las estrategias que le sirven para llenar el vacío y detonar los procesos de rememoración vinculados con el presente, como advierte Sylvia Molloy en *Acto de presencia*, es la reelaboración de un "disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura: [esto es la] materia para comienzos".[2] El autor recurre explícita o implícitamente a sus lecturas previas para configurar una propuesta nueva, es decir, se apropia de los textos fundamentales en su experiencia y los transforma para mediar su propia expresión, ya sea que armonice con las ideas contenidas en las obras o se aparte deliberadamente de ellas.

Este proceso sucede en un gran número de obras en que es posible observar, ya sea a primera vista o tras un cuidadoso rastreo, las influencias de que abrevó el escritor para inscribirse en la tradición literaria; las escenas de lectura cuentan los episodios cuando el autor "pone de relieve el acto mismo de leer" y se establecen como tópicos debido a que "el encuentro del yo con el libro es crucial [pues] a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera".[3]

Las referencias a recuerdos de lectura pueden ser muchas y darse en otros momentos además de la niñez, sin embargo es posible identificar una serie de lecturas decisivas para urdir la personalidad del individuo, un "libro de los comienzos"[4] que simboliza un parteaguas en la experiencia vital, la manifestación, cargada de cierto egocentrismo, en que la persona toma consciencia de la significación que tienen las letras en su existencia y, al mismo tiempo, un recuerdo que se erige como una premonición en el pasado evocado para quien se descubre entusiasta y respetuoso de la literatura y ve, en la escena, tanto el impulso para ejercerla como la determinación de su destino ya realizado en el presente de la creación del libro.

---

teóricos. Estudios e investigación documental, p. 35.

[2] Silvia Molloy, "I. El lector con el libro en la mano", en S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura Autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 26.

[3] *Idem.*

[4] *Idem.*

Así como "citar se encuentra en el origen mismo de escribir"[5] también la mención de la obra de otros autores configura la autopercepción del individuo y permite explicar en gran medida la imagen que el escritor quiere dar de sí; esta característica de la autobiografía ofrece al receptor la impresión que el autor tiene de sí mismo y la figura que desea heredar a la posteridad por medio de la escritura. A partir de esta idea, como lectores de géneros autobiográficos, podemos estudiar algunos episodios basándonos en las escenas de lectura con la finalidad de dilucidar aspectos de la personalidad del escritor y, por otro lado, dejar de manifiesto las influencias que recibió el autor para encausar su desarrollo profesional.

En *Del tapiz de mi vida*, estas escenas representan un puente entre la vida de María Enriqueta y la de sus familiares, al mismo tiempo que le permiten inscribirse en el canon de la literatura mexicana; la escritora asimila no solo la tradición mexicana, sino también la europea y oriental para la constitución de su obra, además de mostrar la constante rememoración que hace de su patria y su familia a pesar de la distancia espacial y vital.

A través de los recuerdos que elaboran las escenas de lectura, es posible comprender que fue determinante, en la iniciación literaria de María Enriqueta, la influencia de sus padres, Dolores Roa Bárcena y Alejo Camarillo: ambos intervienen como mentores en el papel de figuras de autoridad, guían tanto las lecturas decisivas realizadas por la niña como la interpretación posterior que la adulta da a esos recuerdos.

De Dolores Roa Bárcena, observamos que, como se esperaba del papel femenino en gran parte del siglo, fue la encargada de dirigir la educación de los hijos, Leopoldo y la propia poeta, quien describe la participación de su madre en el siguiente fragmento:

> Mi madre, para quien era placer muy grato la lectura, tenía por costumbre llamarnos a mi hermano y a mí cada vez que encontraba en libros o en revistas, algo hermoso y útil que hacernos oír, aprovechando de este modo la ocasión de sembrar en nuestra alma el gusto por la buena literatura y el ansia del bien y del deber.[6]

[5] *Ibid.*, p. 45.

[6] María Enriqueta Camarillo, *Del tapiz de mi vida*, p. 33.

La niña evocada en este recuerdo tenía seis años, lo que nos permite observar algunos aspectos sobresalientes, como el amoroso esfuerzo realizado por la madre para inculcar el gusto por la literatura en sus hijos y, de paso, contribuir en la adquisición de los valores morales deseados en la época, como la consciencia del bien y del deber; esta labor se replicó en la vida de la poeta veracruzana, pues, como es sabido, escribió los libros *Rosas de la infancia*, manual que fue destinado a la educación básica en México hasta 1956. En ellos observo la decisión por inspirar en los niños valores éticos y morales por medio de parábolas, ejemplos, cuentos y fábulas, entre otras expresiones.

Más adelante, María Enriqueta recuerda: "Yo gozaba intensamente escuchando aquellas lecturas comentadas todas y enjoyadas por la imaginación de mi madre, una imaginación deslumbradora, que derrochaba colores como los tapices orientales".[7] Destaco la percepción que tiene de su madre: la describe como una mujer inteligente que poseía una inventiva particular, con deseo de conocimiento y capacidad de reflexión. A partir de estas percepciones reconozco al modelo humano con el que la poeta de Coatepec se identificaba y "a través del cual exalta sus propias y mejores cualidades",[8] pues la personalidad del mentor puede instituirse también como modelo de curiosidad intelectual; esto es, del mismo modo que Dolores Roa Bárcena redactaba sus propios ensayos y poemas, María Enriqueta se inspiró en las actividades de su progenitora por su cercanía en los temas tratados a lo largo de su obra como el bien, el deber o la búsqueda de la congruencia moral que se observan en las enseñanzas de *Rosas de la infancia* y también hace evidente que fue su madre quien infundió en ella el impulso literario. Por medio del recuerdo se hace evidente que su mentora compartía los intereses creativos de su hija, quien la imitó y aprovechó sus enseñanzas en su realización vital.

El recuerdo también subraya la importancia de la literatura aprendida oralmente, pues afirma: "yo gozaba intensamente escuchando aquellas lecturas", y deja constancia de la iniciación en el gusto literario, su relación con el placer intelectual y la dramatización de la escena de lectura, así se puede ima-

[7] *Idem*.

[8] S. Molloy, *op. cit.*, p., 41.

ginar con facilidad a la madre sosteniendo el libro y a los hijos escuchando con gran atención, casi reverencialmente. La importancia de la mujer como transmisora de conocimiento por medio del lenguaje oral proviene de un pasado casi ritual, que en el siglo XIX permaneció en nuestra sociedad por la falta de enseñanza formal a las mujeres.

El segundo mentor que aparece en la infancia y que también deja constancia en *Del tapiz de mi vida*, interviene de manera diferente en la escritura de María Enriqueta. Alejo Camarillo tuvo una educación más profesional, pues cursó estudios formales de leyes, esto lo distingue de la formación en casa que recibió su esposa, y su participación en el entorno familiar es diferente: al ser el proveedor de la familia, convivió menos con los hijos, pero las remembranzas que la escritora aporta de la relación con su padre, demuestran que también contribuyó a la configuración de la identidad de la escritora. En el capítulo "Esquilo y Bécquer", recuerda que aún pequeña, no se conmovía con las narraciones trágicas de la vida que le contaba una mendiga a quien llamaba *Micholeta*, sin embargo, sí rompe en llanto al escuchar a la vieja cantar un arrullo para su hijo muerto muchos años atrás. El padre, al ver su reacción vaticinó: "Cuando esta niña sea grande, se asombrará con Esquilo, pero llorará con Bécquer", a lo que María Enriqueta concluye: "Y dijo verdad mi padre".

Esta última reflexión no pertenece a la temporalidad propia del recuerdo, sino al momento de la enunciación, muchos años después, en la escritura del texto autobiográfico, esto es, entre 1914 y 1931. La niña que aparece en la remembranza no es la misma mujer que escribe sus recuerdos, ella reconoce en esa escena de lectura una marca en el trayecto de su vida, nos habla de la trascendencia que tuvo ese instante vista a través del tamiz del tiempo. Reconoce entonces en el padre un guía que condujo desde la infancia, e indirectamente, sus lecturas futuras, al tiempo que promovía las inclinaciones creativas y literarias de su hija. Asimismo, advertimos que la autobiógrafa "no quiere aparecer culturalmente inerme, [como] un intelectual disminuido ante los ojos de los otros y por ello se ufana de preferir a los clásicos", como advierte Sylvia Molloy.[9] María Enriqueta señala la

[9] Sylvia Molloy realizó un estudio imprescindible sobre cómo la recurrencia a la lectura y reescritura de los textos clásicos representa para los escritores de países hispanoamericanos un doble movi-

influencia de notables escritores, uno griego, otro español, incluso abarca autoridades del Medio Oriente.

En el capítulo "La influencia de un apólogo", la autora veracruzana cita a uno de los poetas que definieron no sólo su experiencia lectora sino también su estilo, al grado de que impulsó la imitación de los modelos en el sentido más notable, es decir, por medio de la interiorización del ejemplo y el homenaje respetuoso. Una vez más, aparece el consejo materno:

> Toma, pequeña, este es un breve consejo que acabo de escribir. Estúdialo frecuentemente, medítalo y guárdalo contigo para siempre [...] Sadí [sic.], poeta persa que floreció en el siglo XIII, explica, por medio de un bellísimo apólogo, la influencia que ejerce en nosotros la compañía de personas probas. "Paseando un día, dice, vi a mis pies una hoja seca que exhalaba un suave olor. Tomándola tiernamente y aspirándola con delicia, y pregunte:
>
> —¿Eres algún pétalo de rosa? Tu fragancia te delata.
>
> —No —me respondió—, no pertenezco a esa flor, más he vivido algún tiempo junto a una hermosísima rosa, y de allí viene el perfume que esparzo.[10]

Saadi de Chiraz, fue un reconocido poeta, su obra, de la que podemos mencionar *El jardín de las rosas*, contiene reflexiones y consejos morales; destacó el cultivo de la virtud y la ética, los temas amorosos y consejos para la convivencia social. Como María Enriqueta, realizó largos viajes a diversas tierras, por lo que podemos intuir cierta afinidad vital.

Desconozco la fuente de donde obtuvo Dolores Roa el texto de Saadi, pero al tratarse de un libro donde se exalta la moralidad deseable en la época, entendemos que su obra fue leída y difundida entre las clases privi-

---

miento de asimilación y distorsión. Este fenómeno, que llama "saqueo de la tradición europea" deriva en una experiencia de relectura y recreación que trae como consecuencia un nuevo significado del mismo texto, al grado de llamar a este acto "canivalización de textos ajenos" (*Ibid.*, p. 47.) Su postura, aguda y radical, implica que la interpretación en un nuevo contexto desvía tanto el sentido del libro que lo transforma en uno totalmente nuevo y pasa a fungir como un espejo del nuevo creador entretejido en una vieja tradición. Sería importante problematizar el factor de la situación colonial en que se formaron los actuales países hispanoamericanos para matizar el "canibalismo" cultural que declara la especialista. (*Vid. Ibid.*, p. 34.)

[10] M. E. Camarillo, *op cit.*, p. 42.

legiadas que tenían acceso a la lectura. Por ejemplo, encontré referencias a las enseñanzas del poeta sufí en *El calendario de las señoritas mexicanas* en 1843. Además, la conclusión del capítulo resulta significativo para la configuración de una autobiografía, pues tras la rememoración de este episodio, la autora apunta: "Mis siete años se exaltaron al leer todo esto [...] Era preciso, pues, que yo me volviera niña buena [...] para poder llegar alguna vez a parecerme en algo a la hermosísima y fragante rosa del poeta Sadí [sic.]".[11]

A partir de esta evocación, la influencia del apólogo deriva en dos vertientes: una que representa la interiorización del deseo personal de la autobiógrafa para cultivar sus cualidades morales, ya que estamos frente a una escena de lectura que posibilita un cambio de actitud vital. En la segunda, observamos el vínculo establecido entre el estilo literario aprendido de este autor y la caracterización de su propia manifestación creativa. La escritora recurre a formas inspiradas en los apólogos y máximas contenidas en *El jardín de las rosas*, por ejemplo, para la redacción de sus textos infantiles utiliza estrategias similares a las de Saadi (por ejemplo, los relatos breves, las historias con enseñanzas y moralejas, la prosopopeya, el didactismo y moralidad), mientras que para el libro publicado también en 1931, *Fantasía y realidad* se sirvió de las máximas incluidas al final de *El Jardín*..., para escribir "De mis filosofías", pequeñas sentencias morales y religiosas que buscan, en su brevedad, contener una reflexión filosófica, cultural o humana. Es a partir de ese movimiento que la escena de lectura se convierte también en escena de escritura, desde donde podremos suponer la función que tienen en este libro autobiográfico.

En el capítulo "Una herejía" María Enriqueta describe la escena de lectura que concreta el resto de su existencia cuando la madre leyó a los niños una reflexión propia acerca de la ingratitud, titulada "El titán de los vicios". Esta lectura asombró tanto a la niña que la escritora relata:

> Al otro día, sin saber por qué, pedí a mi madre una hoja de papel, me instalé en su mesa, mojé la pluma con gran circunspección y colocando una mayúscula al principio de cada palabra, escribí lo siguiente:

[11] *Ibid.*, p. 43.

"¡Qué bueno es Dios! ¡Qué bonito es el mar! La playa es inmensa, y hay muchos caracoles para que los recojamos, Dios nos los da. Dios es todo. Dios es grande y poderoso. Dios es omnipotente. ¡Qué bueno es Dios!"

Una vez discurrido esto, lo copié con mi letra mejor, lo firmé, y cuando iba a correr para mostrarlo a mi madre, advertí que en la composición faltaba el título. [...] Era preciso buscar un título hermoso, porque el tema era Dios. [...]

Mojé la pluma gravemente, [...] escribí con amplios caracteres, [...] estas cinco palabras, las únicas que por esa vez podían contentar mi inspiración:

"El titán de los vicios".

Y estampada la herejía, corrí con ella en alto para mostrar a mi madre —estupefacta y afligida— aquel primer trabajo que abría el comienzo de mi carrera literaria...[12]

La escena relatada no solo manifiesta el símbolo que impulsa la creatividad en la niña debido a la influencia materna, sino que resume también la distorsión interpretativa, a veces salvaje, a que se prestan los libros releídos en un nuevo contexto: María Enriqueta no distingue entre un elogio y una ofensa a Dios. La significación que da la autobiógrafa al episodio representa el inicio de su carrera literaria, que al mismo tiempo relata una lectura que estremece sus sentidos, la convierte en motivo para expresión personal. Además, transgrede el contexto histórico y familiar, un aspecto que no es común en sus textos (incluso, al relatarlo, se disculpa con sus lectores, apelando a la temprana edad que tenía cuando ocurrió el malentendido).

He localizado una última escena de lectura, que llamaré indirecta, gracias al recuerdo de Alfonso Reyes, titulado "María Enriqueta. La poetisa María Enriqueta de Pereyra llega de Suiza a Madrid" y publicado en su *Anecdotario* (1989).

Un día [María Enriqueta], da dos reales a unos niños para que suelten un pájaro que acaban de atrapar. Otro día —y es mejor— don Carlos la encuentra, a la puerta de su casa, haciendo la centinela a un sapo, por el que había

[12] *Ibid.*, pp. 26-27.

pagado una peseta, para que no lo mataran entre una portera y unos chicos del barrio. 3 - XI - 1922.

Nota posterior: Esta piedad por las rosas y los pájaros, Víctor Hugo la extendía liberalmente a los caracoles y a las orugas. En su casa estaba prohibido matar un ser viviente. (*Victor Hugo*, *anecdotique*, por M. Martin Dupont, pp. 75-77). En Guernesey, su jardín era sitio de refugio para todo bicho repugnante o maléfico. Estaba lleno de sapos y culebras (Claudis Guillet, *Victor Hugo Spirite*, 1929). Y nos cuentan que prohibió a la cocinera matar dos patos que se criaban en su estanque y que eran sus protegidos, 'aunque naturalmente no tanto como los sapos'.[13]

Reyes enfatiza con este recuerdo la influencia que tuvo Víctor Hugo en la experiencia vital de la escritora. Al salvar un pájaro y un sapo, imita las acciones de aprecio por los animales que se atribuyen al romántico francés. Además, otras vivencias similares en las que exhibe su piedad son referidas por María Enriqueta en su autobiografía. En el capítulo "En el corral", cuenta que su familia poseía un grupo de gallinas con las que se encariñó y a las cuales no sólo otorgó atributos humanos para convertirlas en sus compañeras de juegos, sino que también las salvó de ser sacrificadas para alimentar a la familia; en "El gato" cuenta la aventura que vivió con sus amigas de la juventud para rescatar a la mascota de una de ellas de quedar abandonado en una casa vacía, y en el capítulo: "Un drama mínimo en la Villa de las Acacias", termina por adoptar y rescatar a las crías de una perrita olvidada en su casa.

Estos pasajes evidencian no sólo la compasión que sentía la escritora veracruzana, sino también la aceptación y práctica de una doctrina proveniente de sus intereses románticos y ejemplificados en las anécdotas relatadas por Alfonso Reyes en torno a la figura del romántico francés. Muy probablemente, María Enriqueta creció escuchando y leyendo las historias de acciones de defensa animal realizadas por el escritor francés y asimiló sus enseñanzas, no sólo en su vida, cuando protegía a los seres indefensos, sino también incorporó estas historias a su autobiografía, con el fin de que también sus acciones resultaran ejemplares e inspiraran a sus lectores.

[13] Alfonso Reyes, *Obras completas* XXIII. *Ficciones. Anecdotario*, p. 317.

El carácter de María Enriqueta estaba fuertemente influenciado por una concepción conservadora del mundo, apegada a las costumbres decimonónicas y estrechamente vinculada al entorno familiar; entonces cabe señalar que *Del tapiz de mi vida* se publicó cuando la poeta de Coatepec ya era reconocida internacionalmente y por medio de su trabajo, fue capaz de ejercer profesionalmente su vocación literaria. Sin embargo, algunos escritores de su época, como Francisco Monterde, o Pedro Henríquez Ureña, miraban su obra con "condescendencia"; entonces, ¿para qué hacer énfasis en relatar el inicio tan temprano de su profesión literaria? ¿Para qué afiliarse a un movimiento estético que estaba en declive en la época en que publicó *Del tapiz de mi vida*? Considero que era necesario para ella establecer su origen como escritora, además de dar muestras de su trascendencia, para que por medio de este libro diera cuenta en propia voz de la justicia debida. Frente a la hoja en blanco, al vacío que se pudo imponer a su abundante producción literaria, María Enriqueta se colocó en una cumbre donde sus escenas de lectura revelan, además de una inclinación precoz por la lectura y la creación artística, todo un pasado familiar y cultural que avala su estatuto como profesional de la literatura. Esto evidencia una intención de inscribirse en el canon cultural y de mitologizar en cierto grado una vida para justificar la pertinencia de toda su obra.

Bibliografía

CAMARILLO, María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida.* Madrid, Espasa-Calpe, 1931. 258 pp.

MOLLOY, Sylvia, "I. El lector con el libro en la mano", en S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura Autobiográfica en Hispanoamérica.* México, El Colegio de México / FCE, 2001, pp. 25-51.

OLNEY, James, "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 33-47. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

REYES, Alfonso, *Obras completas XXIII. Ficciones. Anecdotario.* México, FCE, 1989. (Letras Mexicanas)

Escribir el amor: ¿qué nos dicen las preguntas de Pedro Salinas?

Cristopher Yescas
FFL-UNAM
Seminario de Escritura Autobiográfica en México

> […] y su afanoso sueño
> de sombras, otra vez, será el retorno
> a esta corporeidad mortal y rosa
> donde el amor inventa su infinito.
>
> *Pedro Salinas*

> Cualquiera podría aniquilar lo infinito
> en un instante.
>
> *Antonio Porchia*

Las cosas son lo que nosotros hacemos que sean. Por "nosotros" no entiendo una serie de *yoes* independientes, sino que pienso al *yo* desde una perspectiva bajtiniana,[1] necesariamente dialógica. En esta visión, dicha unidad que habitualmente se piensa como cerrada es comprendida más bien como un lugar habitado por otras voces, tiempos, ideas, escrituras.

¿Qué entiendo por escritura? El vocablo tiene al menos dos sentidos: uno, el más tradicional, en el que se opone *scripta* a *verba*, y otro más amplio en el que dicha oposición no es terminante, sino bidireccional, dialógica, virtualmente interminable. Escritura sería el proceso mismo por el que las cosas logran "ser", entrecomillado pues no se trata de un ser ontológico, sino de su aceptación como "unidades existenciales" por otros. Ese otro puedo ser yo mismo, en cuanto que, como se ha revisado arriba, no

[1] *Cf.* Mijaíl Mijáilovich Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, pp. 248-256.

existo como unidad aislada o independiente, solo "soy" en relación con los otros. En este sentido, la escritura sería esa especie de codificación u ordenamiento de aquello que en sí mismo no significa nada, que no tiene un sentido propio ni un orden dado, y que por tanto, solo adquiere un sentido al significar convencionalmente; la escritura sería ese proceso por el cual pretendemos fijar significados convencionales en comunidades de sujetos que puedan decodificar dichos significados.

Esbozado lo anterior, podemos pensar las categorías de *yo* y *bios*, ambas, como construcciones escriturales a partir de otras escrituras que van en potencia infinitamente hacia atrás. Ahora bien, sería un tanto ingenuo pensar que la escritura (en el segundo sentido que ya ha sido explicado) simplemente "es", sin ningún problema con el cual lidiar más allá de su existencia. Toda escritura tiene necesariamente una implicación política, en tanto que posicionamiento del *yo* con respecto a los *otros*. Valdría la pena pensar cuáles son los límites de la política, si es que estos acaso existen. Pensando de nuevo en ese *yo* multiplicado y dividido, la dimensión de lo "privado" se muestra como algo público, algo inevitablemente político. Esto se vuelve aún más transparente en un género como lo es el género epistolar, la escritura[2] de cartas, en cuanto que diálogo explícito, es un acto político pleno: una relación innegable entre más de un ser humano, entre más de una "subjetividad". Al respecto de la escritura epistolar como género vale la pena citar el final de un sesudo trabajo de Genara Pulido Tirado: "[…] no parece arriesgado afirmar que la epístola, […] debe incluirse en un género de escritura —se llame como se llame— en la que se destaque, se teorice oportunamente y se determine la presencia y función del sujeto".[3] Desde mi punto de vista, el género al que puede inscribirse el estudio de dicha manifestación escritural es precisamente al género autobiográfico. Sin duda dicha afirmación presenta no pocos problemas, mismos que Pulido Tirado discute en su texto, entre ellos, la existencia de manifestaciones de escritura epistolar "ficcional", lo cual para algunos podría presentar una imposibilidad para que dicho género sea estudiado como género autobio-

[2] Se entiende aquí escritura en ambos sentidos, el ya trabajado y el sentido tradicional.

[3] Genara Pulido Tirado, "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 2001, núm. 10, p. 446.

gráfico, por la cuestión de la veracidad y la factualidad. Sin embargo, dicha discusión es tema aparte y sin duda suscitará en el futuro un amplio campo de investigación y reflexión. Para el caso que nos ocupa, se entenderá al género epistolar como autobiográfico en tanto que el tema principal de la escritura es, o el *yo*, o el *nosotros*, es decir, la primera persona en sus dos manifestaciones o devenires, el *yo* singular y el *yo* plural, imbricados en una relación de diálogo siempre en ausencia física.

Entremos pues a nuestro caso concreto: las cartas amorosas que Pedro Salinas escribió a quien fuese su amante, Katherine Reding. El mayor grueso de los trabajos críticos acerca de la obra de Salinas (sobre todo de su obra poética, aunque la reflexión es aplicable a toda su producción escritural) ahondan en la división que el mismo Salinas utilizó para pensar la tradición literaria que lo antecedió:[4] la oposición realidad / idealidad. En este sentido, Salinas piensa al mundo como algo dado con un sentido último oculto al que uno puede acercársele por distintos medios, uno de ellos es, por supuesto, la poesía, otro sería el amor.

Cabría preguntarle aquí al poeta mayor (de edad) de la generación del 27: ¿qué amor?, ¿cuál de todos?, ¿el amor que declaró por Margarita Bonmatí Botella, mujer con la que se casó, formó una familia y lo acompañó hasta la muerte?, ¿o más bien el amor apasionado y adúltero que le profesó a aquella joven estudiante norteamericana, Katherine Reding?, ¿o ninguno de ellos, sino un amor otro, un amor "cerebral" como pensaron Leo Spitzer[5] y Ángel del Río[6] al estudiar *La* voz *a ti debida?* ¿Cuál de todos ellos es ese amor auténtico que devela esencias y nos muestra el mundo de lo real? Tras el análisis de las cartas que Salinas le escribió a Whitmore, me atrevo a imaginar un escenario en el que si le preguntáramos lo anterior al poeta, el contestaría no de manera directa y concreta, sino, con un tipo de pregunta

[4] *Vid.* Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish* Poetry. Baltimore, John Hopkins Press, 1937. 165 pp. El texto reúne una serie de conferencias dictadas en la John Hopkins University de Baltimore en 1937 y 1939. Existe traducción al español: Pedro Salinas, *La realidad y el poeta.* Barcelona, Ariel, 1976, 213 pp.

[5] Leo Spitzer, "El conceptismo interior de Pedro Salinas", en *Lingüística e historia literaria*, pp. 188-246.

[6] *Cf.* Ángel del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, p. 205.

que no espera respuesta alguna. Un "¿Entiendes?", por ejemplo. Regresaremos a esta idea en breve.

Contextualizo la relación Salinas-Whitmore con otra construcción escritural también autobiográfica aunque no epistolar. Cuando Katherine Reding decidió donar en 1979 a la Houghton Library de la Universidad de Harvard la colección de 354 cartas y 144 poemas que Salinas le dirigió entre 1932 y 1947, adjuntó un escrito titulado "La amada de Pedro Salinas", un texto en que la mujer que no conocemos en las cartas sino por ecos, habla ahora con voz propia acerca de su relación con Pedro Salinas. Lo que allí encontramos es un relato distinto y distante al que el poeta construye en las cartas que le dirige a Katherine. El amor perfecto, ideal, puro y feliz que al menos durante un par de años Salinas logró imponer como "realidad" intersubjetiva de aquel par de enamorados, dista de la manera en que Katherine, sobre todo después del intento de suicidio de Margarita, entiende su relación. Dice, al principio, acerca de la manera en la que codifica aquello que llamaron amor: "En cuanto a mí, correspondí a Pedro sin ningún remordimiento de conciencia o sentimiento de estar obrando mal. Él había hecho girar círculos de magia a mi alrededor con su don de palabras y visión poética. Yo estaba en otro mundo. Había ocurrido un milagro"[7] pero, después del trágico suceso, Katherine piensa de la siguiente manera:

> La conmoción me devolvió a la realidad. Me di cuenta del carácter de nuestra relación y me sentí culpable. Estaba haciendo daño a otros. No era un "amor en vilo", sino un amor que no tenía un lugar propio. Supuse que había llegado a su fin. Pero no para Pedro. Margarita había sobrevivido. Él no veía en ello ningún motivo para separarnos.[8]

Lo que lo anterior pone en evidencia —al compararlo con lo que Salinas escribe en sus cartas— que la relación que se plantea en los epistolarios es necesariamente una relación de poder, una cuestión de

[7] Katherine Whitmore, "La amada de Pedro Salinas", en Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore 1932-1947*, p. 379.

[8] *Ibid.*, p. 382.

legitimación de realidades escriturales para poder ser establecidas como verdades o realidades intersubjetivas válidas para aquellos dos que están en los extremos de las cartas y que conforman necesariamente una diminuta comunidad de sentido.

Seguramente, los procesos para lo que aquí llamaré "afirmación intersubjetiva" son múltiples y variados. En el caso de Salinas, en su epistolario con Katherine Reding, él se vale de un tipo particular, de construcciones sintácticas que tienen plena forma de una frase interrogativa, pero que a nivel pragmático, no son preguntas plenas, pues no buscan ninguna respuesta: "¿verdad?", "¿lo sabes?", "¿será cierto?". Se trata, según la terminología de John Searle, de actos de habla indirectos.[9] Las cartas amorosas de Salinas (así como su poesía de la llamada trilogía amorosa)[10] están plagados de ellos. No se utiliza la posible violencia de la forma abiertamente afirmativa, que enuncia verdades, sino que se utiliza la aparentemente ingenua máscara de la pregunta. Esa es la manera que el poeta adopta para intentar imponer su verdad a la pequeña comunidad que ha formado con su amante (de nuevo, lo político). Salinas construye un mundo utilizando el lenguaje en el que puede estar plenamente y está con Katherine, el poeta *escribe* su amor, él decide cómo es y qué significa para ambos lo que va apareciendo a cada paso. No obstante, está consciente de que aquella que lo lee está inevitablemente fuera de él, que está cruzada también por otras voces además de la suya, y por tanto teme, teme la inevitable pérdida ("Vivir desde el principio / es separarse").[11] Leo en esta insistencia por reafirmar un sentido específico, en el tipo de preguntas que realiza, que Salinas vive con la esperanza de que Katherine resista, que aquel amor trascienda toda barrera y dificultad (entre ellas, la más grande, la imposibilidad de estabilizar o detener el *juego* del lenguaje),[12] pero como apunta el más importante teórico de la esperanza, Ernst Bloch, la esperan-

[9] *Cf.* John Searle, "Actos de habla indirectos", en *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, pp. 23-53. Searle ha ido modificando su teoría de los actos de habla desde su aparición en 1969.

[10] *Vid*. Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento.* Madrid, Cátedra, 2005, 576 pp.

[11] P. Salinas *Razón de Amor*, p. 27.

[12] *Cf.* Jacques Derrida, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia*, pp. 383-401.

za es de algún modo hermana, aunque no gemela, del miedo.[13] Y ese miedo es la razón de este tipo de preguntas en Salinas. Esta estrategia salta en prácticamente todas las cartas que seleccionó Enric Bou para la edición de "Cartas a Katherine Whitmore" editada en 2002 por la editorial TusQuets en la colección Marginales. Esto es un aspecto a tomar en cuenta: lo que leemos como epistolario, como colección de cartas, es un constructo editorial, por lo que cabe la posibilidad de que las lecturas posibles del corpus estén de algún modo motivadas por la intervención del editor. No obstante, la selección es bastante generosa y la disposición es cronológica, por lo que, sin apelar a algún tipo de pureza o autenticidad esencial de la relación Salinas-Whitmore, ofrezco mi lectura del material que Bou ofrece. Veamos algunos ejemplos: la carta 37, 15 de noviembre de 1932, comienza así: "¿Por dónde contestar, cómo contestar, a qué contestar de las cartas tuyas, divina criatura mía? (¿'Criatura mía' he escrito? ¿Es posible? ¿Puedo decir eso? ¿Ves?".[14] El fragmento anterior está construido exclusivamente de preguntas. Las primeras cuatro son actos de habla indirectos dirigidos del que escribe al que escribe, son preguntas autorreferenciales que Salinas le hace a Salinas. Pero el movimiento interesante para nosotros es esa última pregunta: "¿Ves?". Con preguntas de este tipo Salinas pretende hacer dudar a su interlocutora de sus capacidades cognitivas y hasta físicas: la razón, la vista, la voz, la comprensión. Esto para poder erguirse él como depositario último de la verdad compartida acerca de su amor. Dice, en la carta 58, del 23 de enero de 1933: "¿Ves como no me equivocaba?",[15] y más adelante en la misma carta: "Tengo la impresión de *trasponer*, de *traspasar*, de haber salvado una resistencia del mundo, ¿comprendes?".[16] Para que no se piense que es esto característico únicamente de un "periodo" de la relación Salinas – Whitmore (lo cual fue una de mis primeras hipótesis) ofrezco también algunos ejemplos que abarquen un periodo de tiempo más amplio: carta 117, 16 de noviembre de 1935: "De nada me sirve un modo especial de sentir mi amor por ti si tú no lo sientes conmigo, si no te lo digo y me

13 *Vid*. Ernst Bloch, *El principio esperanza*, vol. I. Madrid, Trotta, 2004. 520 pp.

14 P. Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore 1932-1947*, p. 101.

15 *Ibid*., p.136.

16 *Ibid*., p.137.

respondes. ¿Comprendes lo que son mis cartas? ¿Lo que piden, lo que esperan?", o la carta 138, 11 de noviembre de 1938:[17] "¿Te enteras de lo *enamorado* que estoy? ¿De quién, de quién? Adivínalo, borriquísima adorada mía", y, finalmente, un fragmento de la carta 151, del otoño de 1947, carta con la que cierra el epistolario en la selección de Bou:

> A veces pienso que nuestro amor y nosotros somos cosas diferentes, que nosotros andamos por un lado y él, por otro. Pero de su existencia, no dudo, después de haberte visto y de desear verte más, mucho más. Pero tan rara es esa sensación que por eso he tardado más de lo que quería en escribirte. ¿Lo entiendes?[18]

En prácticamente todas las cartas de Salinas seleccionadas por Bou están presentes este tipo de preguntas, cuya función es precisamente la de afirmar e intentar fijar como verdaderas en niveles absolutos sus ideas acerca del amor. Es decir, *escribir* el amor. Construir realidad a través de la escritura. Por supuesto que esas ideas no nacen y mueren en Salinas, también él es un depositario de muchas otras personas, de otras escrituras, su ideal del amor puede rastrearse en seres humanos de otros tiempos, en poetas que él admiró, estudió y asimiló en su propia obra: San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Bécquer, Espronceda, por mencionar solo unos cuantos de la tradición hispánica.[19]

Después de lo expuesto no tiene por qué pensarse a Salinas como un tirano, como un hombre fundamentalmente malvado y egoísta. Dice Jean Cross Newman, biógrafa de Salinas, en el capítulo dedicado a su relación con Katherine: "[Pedro Salinas] intentó que ambos alcanzasen una afinidad máxima, una afinidad tan intensa que en el siglo xx podría calificarse de *controladora*".[20] Entiendo aquí controlador como sinónimo de dominador y en ese sentido, la palabra es válida no solo en el siglo xx, sino en cualquier momento de la humanidad; sin embargo, no es esto necesariamente un

[17] *Ibid.*, p. 332.

[18] *Ibid.*, p. 373.

[19] *Cf.* P. Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, John Hopkins Press, 1937, 165 pp.

[20] Jean Cross Newman, *Pedro Salinas y su circunstancia*, p. 258.

juicio de valor negativo, pues pienso aquí el poder en el sentido de Foucault: "Las relaciones de poder permean todos los niveles de la existencia social [...] el poder no es solo negativo [...] También es productivo. [...] éste induce placer, formas de conocimiento, produce discurso. [El poder] debe ser pensado como una red productiva que corre a través de todo el cuerpo social".[21]

La tensión entre ambas escrituras, entre ambos discursos, generó una relación política particular, un amor en concreto, que en voz tanto de Salinas, como de Whitmore, fue, en algún momento, lo mejor que pudo haber pasado en sus vidas. Al respecto dice Katherine, con gran sabiduría, al final del texto que ya hemos citado:

> Cuando releo sus cartas después de tantos años y paso las páginas de los exquisitos volúmenes que encuadernó especialmente para mí, me pregunto cómo el destino pudo ser tan amable. El final fue triste pero inevitable. [...] Como quiera que fuera, sucedió y fue glorioso en su momento. Acabó sin amargura. El cariño que sentíamos el uno por el otro no podía morir. [22]

Después de todo, ese juego en el que se imbrican tanto el que escribe como el que lee, usuarios ambos del lenguaje, cuyas posiciones se intercambian constantemente y que es una dinámica tan parecida a la vida diaria y a cualquier ejercicio de comunicación, resulta con la generación de paradigmas nuevos, de respuestas distintas, de errores, para unos, que para otros son razones para continuar viviendo. El caso de Salinas es particular. Finalmente, y a pesar del ardoroso amor compartido, la guerra civil y las circunstancias personales de cada uno terminaron por separar a los amantes. Después del intento de suicido de Margarita, Katherine y Pedro continuaron carteándose hasta la muerte de éste, incluso a pesar del matrimonio de Katherine y del posterior fallecimiento de su marido en un accidente vial. Salinas siguió viviendo en esa otra realidad, la realidad no factual, la realidad del amor posible. Probablemente, como ya he di-

[21] Michael Foucault, *Power/Knowledge*: *selected interviews and other writings*, p. 119. La traducción es mía.

[22] K. Whitmore, *op. cit.*, p. 384.

cho, Katherine, etérea, ideal y nunca más inalcanzable, fue una razón de vida para Salinas. Lo mismo para ella, aún en la vejez, aún en la distancia, aún en la imposibilidad de la realización, Whitmore siempre regresaba a las cartas, a los poemas, a los libros que Salinas le obsequió. Y hoy, gracias a la insistencia de Jorge Guillén —que fue quien convenció a Katherine de donar las cartas a Harvard—, y al trabajo de edición y recopilación de Enric Bou, podemos tener un acercamiento, aunque sea parcial —como todo acercamiento a cualquier suceso histórico-biográfico— a la complicada dinámica de escritura entre estos dos amantes.

Me gustaría pensar que todo lo aquí expuesto de algún modo viene afirmar lo que desee plantear desde los epígrafes: está en nosotros la fuerza generadora de infinitos, de escritura interminable, repetible, reiterable, pero, también está, en cualquiera, en todos, en cada uno de nosotros, la capacidad de deshacerlos, de reescribirlos, de escribir mejores infinitos, realidades más dignas de habitarse.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Estética de la creación verbal.* Trad. de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1998. 381 pp.

Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, vol. i. Ed. de Francisco Serra. Madrid, Trotta, 2004. 520 pp. (Serie filosofía)

Cross Newman, Jean, *Pedro Salinas y su circunstancia.* Madrid, Páginas de Espuma, 2004. 416 pp.

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia.* Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989. 413 pp. (Pensamiento crítico / Pensamiento utópico, 38)

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings.* Nueva York, Harvester Press, 1980. 270 pp.

Pulido Tirado, Genara, "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2001, núm. 10, pp. 435-446.

Río, Ángel del, *Estudios sobre literatura contemporánea española.* Madrid, Gredos, 1966. 320 pp.

Salinas, Pedro, *Cartas a Katherine Whitmore 1932-1947.* Ed., sel., y notas de Enric Bou. Barcelona, Tusquets Editores, 2002. 406 pp. (Marginales, 204)

Salinas, Pedro, *Razón de Amor.* Madrid, Alianza Editorial, 1989. 115 pp. (El libro de Bolsillo, 1434)

Salinas, Pedro, *Reality and the Poet in Spanish Poetry.* Baltimore, John Hopkins Press, 1937. 165 pp.

Searle, John, "Actos de habla indirectos", en *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* vii. Trad. de Luis M. Valdés Villanueva. Valencia, 1977, pp. 23-53.

Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria.* Madrid, Gredos, 1961. 309 pp. (Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 19)

"Mi trayectoria académica". *Curriculum vitae* de Anita Brenner 1954

Marcela López Arellano
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Introducción

Este artículo presenta el análisis de un *curriculum vitae* que la escritora judía méxico-norteamericana Anita Brenner escribió para una institución académica alrededor de 1954. Es un documento en forma de copia/borrador que se localiza en el fondo documental *Anita Brenner Papers* del Harry Ransom Center de la Universidad de Texas, en Austin.

Desde la metodología de la cultura escrita se analiza el *curriculum vitae* de Anita Brenner como un texto autobiográfico o ego-documento, a partir de las enunciaciones de los historiadores James S. Amelang y Philippe Artières. De acuerdo con el historiador Antonio Castillo Gómez, la cultura escrita "busca recuperar la amplia riqueza del vocablo",[1] para ello se examinan las implicaciones de los documentos desde su producción, difusión y recepción en los contextos sociales en los cuales adquieren un significado.[2] El valor de la cultura escrita como categoría de análisis histórico es que reconoce las consecuencias sociales y culturales de lo escrito, y estudia la escritura en sus diversas funciones y prácticas materiales.[3]

[1] Antonio Castillo Gómez, "La Corte de Cadmo. Apuntes para una Historia Social de la cultura escrita", en *Revista de Historiografía*, Madrid, Universidad Carlos III, 2005, núm. 3, p. 19.

[2] A. Castillo Gómez, "Cultura escrita y sociedad", en *Cultura Escrita & Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, p. 10.

[3] A. Castillo Gómez, "La Corte de Cadmo. Apuntes para una Historia Social de la cultura escrita", en *op. cit.*, p. 19.

Asimismo, desde una perspectiva de género, se siguen las formulaciones de la historiadora Kathleen Canning, quien recomienda explorar las múltiples maneras en que se posiciona quien escribe, para comprender “tanto la subyugación como la resistencia de los sujetos individuales”.[4] Y de la historiadora Daniela Hacke que propone tener presente la categoría de género en la situación en la que se crean los textos, para reflejar las experiencias como mujeres, porque en las diferentes formas de escritura y en los distintos motivos para escribir se revela: “la situación comunicativa […] el marco dentro del cual desarrollan mujeres (y hombres) una posición de hablante, y pueden manifestar un yo”.[5]

El *curriculum vitae* como escritura autobiográfica

La escritura autobiográfica ha pasado a ser analizada y valorada como una importante fuente de conocimiento de los actores y su contexto histórico, social y cultural. El historiador James S. Amelang señala que el estudio de la autobiografía moderna ha tenido repercusiones a nivel historiográfico, porque los escritos de esta índole ya no sólo se consideran como fuentes complementarias sino que han comenzado a ser el objeto mismo de estudio.[6] Apunta que fue el historiador holandés Jacob Presser quien acuñó el término ego-documentos para “designar la diversidad de las formas de expresión escrita de los sentimientos y experiencias personales”.[7]

Amelang señala que los diversos conceptos referidos a escrituras del *yo*, como ego-documentos, documentos personales, auto-escritura y otros, han sido creados para “animar a los investigadores a ver más allá del canon establecido por la noción de autobiografía propiamente dicha”.[8] Desde esta

[4] Kathleen Canning, *Gender History in Practice. Historical Perspectives on Bodies, Class and Citizenship*, p. 80.

[5] Daniela Hacke, “Testimonios del yo y género”, en *Cultura Escrita & Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, p. 73.

[6] James S. Amelang, “De la autobiografía a los ego-documentos. Un fórum abierto”, en *Cultura Escrita & Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, p. 17.

[7] *Idem.*

[8] *Ibid.*, p. 18.

concepción, un ego-documento es un texto de cualquier forma y tamaño en el que se "esconde o descubre deliberada o accidentalmente un ego".[9]

Sobre esto la investigadora Mónica Bolufer refiere que hasta hace algunas décadas las fuentes que mostraban lo individual y privado de las personas eran menospreciadas por no ser consideradas "autobiografía" en el sentido estricto, ya fuera por poco literarias o porque se dejaban como parte de la "pequeña historia cotidiana".[10] Y señala que el interés que se ha puesto en los escritos de lo privado ha convertido a estos documentos en atractivos testimonios "para una historia que explora cada vez con mayor interés la dimensión subjetiva del pasado, la experiencia de hombres y mujeres, el modo en que entendieron sus vidas y se inscribieron en el contexto de su tiempo".[11]

Abundando en el análisis de escritos autobiográficos y las diferentes concepciones sobre los mismos, el historiador Philippe Artières apunta que la mayoría de las personas archivan sus vidas a través de infinidad de prácticas, escriben sus diarios y conservan sus papeles en alguna caja o carpeta. Son "prácticas minúsculas" a través de las cuales se construye una imagen para sí mismos o para otros.[12] Así, guardan los papeles de la identidad con los que "se escribirá la autobiografía, se pasará la vida en limpio, se dirán verdades".[13] Artières señala que no se archivan las vidas de cualquier forma, cada persona lo hace de acuerdo a su realidad, se manipula la existencia, se omiten ciertas cosas y se destacan otras. Para este investigador, una autobiografía es "la práctica más fina de archivar la vida",[14] en la cual se ordena una narrativa y se determina el sentido que se quiere dar a la propia vida.

Y son precisamente los papeles que se archivan y clasifican los que permiten a las personas presentar en cualquier momento su propio inventario, su *curriculum vitae*. Artières se pregunta "¿qué es un currículum, si no un

[9] *Ibid.*, p. 17.

[10] Mónica Bolufer Peruga, "La historia de uno mismo y la historia de los tiempos", en *Cultura Escrita & Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, p. 43.

[11] *Ibid.*, p. 44.

[12] Philippe Artières, "Arquivar a Própia Vida", en *Estudios Históricos*, 1998, núm. 21, p. 10.

[13] *Ibid.*, p. 11.

[14] *Idem.*

inventario de nuestros archivos domésticos?".[15] Los currículums son los papeles personales archivados, la fecha de nacimiento remite a un certificado, estado civil, registro civil, nacionalidad, pasaporte, contrato de teléfono, escolaridad, diplomas, experiencia profesional y cuenta de banco. Estas prácticas de archivos personales pueden clasificarse como intenciones autobiográficas. Y define, "archivar la propia vida es ponerse en el espejo, es contraponer a la imagen social la imagen íntima de sí mismo, y en ese sentido el archivo del *yo* es una práctica de construcción de sí mismo y de resistencia".[16]

Anita Brenner escribió su *curriculum vitae* alrededor de 1954, tal vez se basó en su archivo de papeles de identidad para seleccionar lo que presentó a su destinatario como su trayectoria académica.

Semblanza biográfica de Anita Brenner

Anita nació en Aguascalientes, México, en 1905. Sus padres Isidoro Brenner y Paula Duchan eran judíos originarios de Letonia que emigraron a Estados Unidos a finales del siglo XIX, y en 1900 llegaron a Aguascalientes en busca de trabajo. Allí, su padre fue administrador de un hotel de aguas termales. En esta ciudad los Brenner tuvieron cinco hijos a los que inscribieron en el Colegio Morelos para extranjeros con clases en inglés.

En 1916 la familia huyó de la Revolución Mexicana y se asentaron en San Antonio, Texas. Anita estudió un tiempo en Our Lady of the Lake College en San Antonio y luego se inscribió en la University of Texas en Austin.[17] En 1923, cuando tenía dieciocho años regresó a México, esta vez a la capital, en donde se registró en la Universidad Nacional de México en clases sobre literatura y culturas indígenas. Durante 1924 y 1925 trabajó para la asociación judía de apoyo a los inmigrantes en México, la B'nai B'rith. En 1927, a los veintidós años, Anita decidió irse a Nueva York a estudiar Antro-

[15] *Ibid.*, p. 13.

[16] *Ibid.*, p. 11.

[17] *Vid.* Susannah Joel Glusker, *Anita Brenner. Una mujer extraordinaria*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2006, 370 pp.

pología en la Universidad de Columbia, donde obtuvo su doctorado. En 1929 publicó su primer libro sobre México titulado *Idols Behind Altars.*[18]

En Nueva York Anita se casó con el médico judío David Glusker en 1930, y en esa ciudad tuvo a sus dos hijos Peter y Susannah. En 1932 publicó su guía para turistas extranjeros *Your Mexican Holiday*,[19] también fue articulista y corresponsal en diversos medios como *The New York Times*, *The Nation* y *The Menorah Journal* con temáticas sobre México, y en 1943 publicó su libro sobre la Revolución Mexicana, *The Wind that Swept Mexico.*[20] En 1944, durante la Segunda Guerra Mundial, Anita regresó a la Ciudad de México con sus hijos. Allí fundó la revista en inglés *Mexico This Month*, que publicó desde 1955 hasta 1972. Murió en 1974 cuando tenía sesenta y nueve años en un accidente automovilístico cerca de Aguascalientes.

La década de 1950, el Mexico City College y su *curriculum vitae*

Desde 1944 cuando regresó a México, Anita se quedó a vivir en este país. Esto, según narró su hija Susannah Glusker, significó para su madre la "transición de una actividad intensa como periodista radical y crítica de arte en Nueva York a la vida en México". [21] Los medios ya no le requirieron artículos, entre 1940 y 1943 *The New York Times Sunday Magazine* le había publicado diecinueve artículos, y después sólo uno en 1948.[22] A principios de la década de 1950 Anita escribió artículos para las revistas norteamericanas *Art News* y *Atlantic Monthly*,[23] y entrevistó a artistas e intelectuales que se publicaron en la edición dominical del *Mexico City News* del periódico *Novedades*. En ese tiempo también enfrentó varias situaciones personales

[18] *Vid.* Anita Brenner, *Idols Behind Altars.* New York, G.P. Putnam & Sons, 1929. 359 pp.

[19] *Vid.* A. Brenner, *Your Mexican Holiday. A Modern Guide.* New York, G.P. Putnam's Sons, 1932, xii + 329 pp.

[20] *Vid.* A. Brenner, *The Wind That Swept Mexico.* New York, Harper & Brothers Publishers, 1943. 302 pp.

[21] S. J. Glusker, *A. Brenner*, *op. cit.*, p. 275.

[22] *Idem.*

[23] *Ibid.*, p. 281.

"dramáticas y difíciles" como las definió Glusker.[24] En 1951 Anita se separó de su esposo David Glusker, en 1952 murió su padre Isidoro Brenner y ese mismo año ella fue diagnosticada con cáncer y se sometió a una histerectomía, todo esto aunado a dificultades financieras por no tener proyectos fijos.[25]

El *curriculum vitae* de Anita localizado en el fondo *Anita Brenner Papers* comprende dos cuartillas escritas a máquina en inglés con el título: "Anita Brenner-Biographic data".[26] Es un escrito que presenta la misma estructura de los borradores de los artículos y sus copias que Anita guardó en su archivo personal. Está escrito en tercera persona, se habla sobre *ella* no desde el *yo*, lo cual es algo propio de los currículums profesionales. Sin embargo, se considera que fue escrito por Anita debido a que contiene información detallada de su trayectoria personal, así como el orden utilizado por ella en otros *curriculum vitae* escritos en distintos momentos.

Este *curriculum vitae* no presenta destinatario ni fecha, si bien el último año que incluyó respecto a su trayectoria profesional fue 1953, lo que permite inferir que Anita lo dirigió al Mexico City College, una institución de la que ella recibió una carta de agradecimiento en julio de 1954.[27] Esta misiva, localizada igualmente en el fondo *Anita Brenner Papers*, fue escrita en inglés por Ted Robins director del *Creative Writing Workshop* del Mexico City College. Robins la dirigió a mrs. Brenner y escribió, "nos sentimos honrados de que Ud. haya querido enriquecer a nuestros estudiantes y amigos con […] sus experiencias en la escritura".[28] Robins también le informó a Anita que en el sobre incluyó sus honorarios y la-

[24] *Idem.*

[25] *Idem.*

[26] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954. Anita Brenner Papers. Series VI. Personal. Caja 120. Folder 4. "Brenner. Biographical Material", p. 1. [Las traducciones del inglés al español son mías]

[27] HRC. Ted Robins, Carta para Anita Brenner, 29 de Julio de 1954. Anita Brenner Papers. Series VI. Personal. Caja 120. Folder 4. "Brenner. Biographical Material".

[28] HRC. Ted Robins, Carta para Anita Brenner, 29 de Julio de 1954, *op. cit*.

mentó no poder pagarle de manera "proporcional con su amabilidad, su capacidad y su reputación.[29]

El Mexico City College fue fundado en la Ciudad de México en 1940 como Junior College con clases en inglés. En 1946 se modificó a Bachelor of Arts, en 1963 se convirtió en la Universidad de las Américas y en 1971 fue reubicada en Cholula, Puebla.[30] Durante sus primeras décadas los alumnos de esta institución fueron los hijos de intelectuales, artistas y cineastas exiliados de distintos países de Europa y de Estados Unidos, que llegaron a México debido a la Guerra Civil Española, a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Fría. El profesorado se compuso de académicos inmigrantes como el filósofo Dr. José Gaos, antiguo rector de la Universidad de Madrid, el Dr. Pedro Bosch antiguo rector de la Universidad de Barcelona y el Dr. Vaclav Laska, antiguo embajador de Checoslovaquia en México, entre muchos otros estudiosos de renombre.[31]

En 1951 la novelista norteamericana Margaret Shedd[32] fundó The Mexican Writing Center en el College, el cual, de acuerdo con Joseph M. Quinn fue el primero en su tipo en América Latina.[33] En 1954 los directores del Center eran Ted Robins, como se vio en la carta, y Jerry Moss Olson, y contaban con profesores como James Norman Schmidt y el filósofo Ramon Xirau. En esas primeras décadas del Mexico City College también se promovió la investigación de la historia prehispánica en México, desde la antropología y la arqueología.[34] Como se ve, esta institución representó para Anita la unión de dos de los temas esenciales en su vida, la escritura y las culturas mexicanas.

[29] *Idem.*

[30] The Mexico City College Story 1940-1963. Joseph M. Quinn, 2006 <http://www.mexicocitycollege.com/Home.html>

[31] *Ibid.*, p.1.

[32] Margaret Shedd (1900-1986). Escritora norteamericana que consiguió apoyos del Fondo Rockefeller para establecer el Centro Mexicano de Escritores en México en 1951.

[33] J. M. Quinn, "The Mexico City College Story 1940-1963", en *op. cit.*, p. 2.

[34] *Ibid.*, p. 3.

Su *curriculum vitae*, un ego-documento

Anita Brenner escribió su currículum alrededor de 1954 a los cuarenta y nueve años. Por su situación personal en ese tiempo, se advierte que lo estructuró con el objetivo de conseguir trabajo en el College. Presentó su trayectoria profesional en los siguientes apartados: "Nacimiento"; "Escuelas"; "Universidades"; "Trabajo de investigación"; "Escritos"; "Periodismo"; "Ha escrito también para", y "Trabajo en progreso".[35] Tal como señala Artières sobre los papeles de identidad que las personas archivan, parece que Anita siguió el inventario de certificados y papeles que había reunido a lo largo de su vida.[36]

Sobre su nacimiento Anita escribió, "Aguascalientes, México, de padres americanos (de origen europeo)".[37] A sus casi cincuenta años, y diez de haber regresado a vivir a México, se representó ante su destinatario como mexicana con padres estadounidenses de procedencia europea. Sobre esto, la historiadora Kathleen Canning recomienda examinar las múltiples posiciones de quien escribe dentro de sus discursos, las diferencias que muestra en el acceso al espacio social y el poder,[38] y es interesante observar que Anita no enfatizó su "mexicanidad" como lo hizo para otros espacios. Años más tarde cuando el gobierno mexicano le otorgó "La Orden Mexicana del Águila Azteca", que es la condecoración más alta para los extranjeros en México, Anita reclamó: "¡Habráse visto! ¡Otorgarle el Águila Azteca a una mexicana!".[39] Con orígenes familiares similares a los de profesores y alumnos del College, decidió identificarse como uno más de ellos.

Doctora en Antropología

En el apartado de "Escuelas", Anita sólo escribió: "México y Texas, la primaria".[40] No anotó el Colegio Morelos para extranjeros al que asistió en

[35] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p.1.

[36] P. Artières, *op. cit.*, 11.

[37] *Idem.*

[38] K. Canning, *op. cit.*, p. 80.

[39] S. J. Glusker, A. Brenner, *op. cit.*, p. 30.

[40] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p. 1.

su infancia en Aguascalientes, ni la preparatoria en San Antonio, Texas. No obstante, en el apartado "Universidad" Anita registró las cuatro universidades en las que estudió en Estados Unidos y en México. Su formación profesional fue un eje esencial de la información que quiso mostrar al College.

Vale notar que cuando Anita apuntó "Columbia University" especificó "Ph.D., (Especialidad, antropología bajo el tutor Dr. Franz Boas)".[41] Con esto amplió su representación frente al College, ahora como una doctora en Antropología que estudió bajo la tutela del reconocido antropólogo Franz Boas.[42] Es significativo cómo Anita seleccionó sus papeles de identidad para este *curriculum vitae.* En otros escritos expresó que nunca había ejercido su doctorado, en una carta de 1948 para su amigo Alejandro Topete escribió: "habiéndosele otorgado por maña del Dr. Boas el título de Doctorada (conservo este solemne pergamino desde entonces sin haber sabido nunca qué hacer con él)".[43] Título que para este currículum consideró indispensable. Era la década de 1950 y Anita había logrado su grado cuando el porcentaje de mujeres que consiguieron un doctorado en universidades norteamericanas durante 1920 y 1930 fue del 15 al 18 %.[44] Anita presentó su doctorado como un estatus de igualdad frente a muchos de los doctores del College. Una elección interesante, como señala la escritora Silvia Molloy, quien escribe sobre su vida: [busca] "conquistar el aprecio de sus lectores [...] y apunta a la siguiente pregunta: ¿para quién soy yo un 'yo'?".[45] En este caso Anita presentó su *yo* académico.

[41] *Idem.*

[42] Franz Boas (1858-1942). Antropólogo norteamericano de origen alemán considerado el "padre de la antropología norteamericana".

[43] BPC. Anita Brenner, carta "Notas biográficas-Anita Brenner", para Alejandro Topete, 2 de diciembre de 1948. *Fondo Topete del Valle.* Caja 21-D. Expediente 13. "Anita Brenner Duchan. 1905-1974".

[44] Barbara Miller Solomon, *In the Company of Educated Women. A History of Women and Higher Education in America*, p. 137.

[45] Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 14.

Investigadora

El siguiente apartado que Anita inscribió en el currículum fue "Trabajos de investigación". Inició sus datos con las pesquisas sobre judíos que realizó en sus primeros años en México. Escribió: "en Archivos Nacionales de México inició la investigación en documentos de la Inquisición en la Universidad en 1924 […] especialmente relacionados con la familia Carbajal [sic]".[46] Información reveladora, Luis de Carvajal *El Mozo*, condenado junto con su familia como judaizantes por la Inquisición de la Nueva España en el siglo XVI fue, "una de las figuras históricas más importantes para entender el complejo entramado social y situaciones que vivió la comunidad judía en las colonias españolas".[47] Con esto se presentó ante el College como interesada en temas judíos. En otros escritos había decidido no mostrar su identidad judía ni su interés en el judaísmo, como apunta Artières, "en ese sentido el archivo del yo es una práctica de construcción de sí mismo y de resistencia".[48]

En el mismo apartado Anita anotó que investigó sobre arte en México en 1925 y 1926 para la Universidad Nacional de México, de donde resultó su libro *Idols Behind Altars* de 1929. También escribió que realizó investigación para su tesis doctoral cuyo título anotó como: "Calligraphic Aspects of Aztec Design".[49] Aunque el título completo de su tesis fue, "The Influence of Technique on the Decorative Style in the Domestic Pottery of Culhuacan".[50] Tal vez al escribir su currículum no tuvo a mano la tesis y lo anotó como lo recordó, habían pasado casi veinticinco años, pero le pareció importante incluirla. Llama la atención que en este espacio en el que acentuó sus logros académicos no incluyó la Beca Guggenheim que le

[46] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p. 1.

[47] Alicia Gojman de Backal, "Luis de Carvajal El Mozo, sus memorias, correspondencias y testamento", en *Cultura Escrita & Sociedad*, 2005, núm. 1, p. 12.

[48] P. Artières, *op. cit.*, p. 11.

[49] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p. 1.

[50] Anita Brenner, "The Influence of Technique on the Decorative Style in the Domestic Pottery of Culhuacan". Tesis. New York, Columbia University, 1931.

otorgaron en 1930,[51] con la que investigó en México y en Europa su tema de doctorado. Antonio Castillo Gómez considera que "las vidas escritas no se cuentan tal y como pueden haber ocurrido, sino como las recuerdan quienes las han vivido",[52] quizá Anita no tenía archivado ese papel en su archivo y olvidó mencionarla.

Al final de este apartado Anita asentó que realizó investigación sobre la Revolución Mexicana para "reunir la información sobre esa historia, ya que no había nada en ese tiempo (ni ahora)".[53] Las investigadoras Mary Jo Maynes, Jennifer Pierce y Barbara Laslett, recomiendan analizar los escritos autobiográficos desde las dinámicas sociales y culturales en las cuales los individuos se construyen como actores sociales.[54] En este caso Anita informó al College sus trabajos de rescate de la historia mexicana, ella como experta y con publicaciones decidió dar especial importancia a un trabajo que consideró original.

Escritora y periodista, experta en México

En los siguientes apartados Anita enlistó sus publicaciones y participación en espacios periodísticos. En "Escritos" anotó todos sus libros e incluyó nuevamente su tesis. Describió sus textos, ya fueran cuentos para niños, juveniles o con documentación fotográfica. De uno de ellos informó "basado en cuentos populares mexicanos, reunidos a través de estudios etnológicos" y de otro, "libro que recibió el Herald Tribune Honor Roll Book".[55] Sobre esto Daniela Hacke considera que la escritura autobiográfica debe ser observada en su particularidad y las representaciones propias, "para

[51] HRC. Carta de *Guggenheim Foundation* para Anita Brenner, March 7, 1930. Anita Brenner Papers. Series III. Correspondence, 1920s-1981. Box 64. Folder 9. "Brenner- Guggenheim".

[52] A. Castillo Gómez, "El hilo de Penélope y el vuelo de Ícaro", en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, eds., *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, p. 11.

[53] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.* p. 1.

[54] Mary Jo Maynes, Jennifer L. Pierce y Barbara Laslett, *Telling Stories. The Use of Personal Narratives in the Social Sciences and History*, p. 2.

[55] HRC. Anita Brenner- Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p.1.

descubrir las estrategias que constituyen un yo histórico".[56] Anita, que se había presentado como doctora, investigadora e historiadora, aquí resaltó sus logros como escritora. E hizo lo mismo en el apartado "Periodismo," en el que expuso su extensa experiencia como periodista y corresponsal para Europa y México, en medios como *The New York Times Sunday Magazine* y *The Brooklyn Eagle*. Cabe señalar que añadió una línea con el título: "Ha escrito para", en donde enfatizó su conocimiento acerca de México y las revistas y periódicos que la publicaron: "*Fortune* (a cargo de un número especial sobre México), *Holiday* (escritora en jefe de un número especial sobre México) y otros temas, *Harper's Magazine*, *Saturday Review*, *N.Y. Post*, *Women's Home Companion* […] recientemente una serie en *The News* (diario de la Ciudad de México), acerca de política y personalidades".[57]

Una vez más su estrategia de representación personal fue como experta sobre México y reconocida también en Estados Unidos.

Judía

En el último apartado que tituló: "Trabajo en progreso", detalló su investigación acerca de la familia Carvajal, en la cual estaba interesada desde la década de 1920. Escribió:

> La historia Carbajal [sic] intenta contar […] una pieza de la historia del siglo xvi. La familia Carbajal representa todas las actitudes de los judíos frente a ellos mismos. Por ejemplo […] la sencilla aceptación con dignidad, de lo que uno es. También, el asunto de la libertad mental y espiritual, que es central en nuestro tiempo, surge aguda y dramáticamente en esta historia.[58]

Así, Anita manifestó su identidad judía en su *curriculum vitae* y expresó su preocupación por la libertad de aceptarse como judíos con "dignidad".

[56] D. Hacke, *op. cit.*, p.72.

[57] *Ibid.*, p. 2.

[58] HRC. Anita Brenner-Biographical Material, *ca.* 1954, *op. cit.*, p. 2.

Era 1954 y el tema del antisemitismo le preocupaba profundamente.[59] Tal vez pensó que los académicos comprenderían su postura, muchos eran refugiados o exiliados de otros países. Aunque no incluyó sus artículos sobre la inmigración judía a México ni su colaboración para *The Menorah Journal* y *The Nation* con temas sobre el judaísmo. Decisiones personales que muestran las cambiantes construcciones del *yo* a través de la escritura autobiográfica.

Conclusiones

Al analizar escrituras autobiográficas o ego-documentos como les denominan algunos estudiosos, es importante incluir los contextos y estructuras sociales en los cuales se producen. Como señala Castillo Gómez: "el uso y la función de lo escrito han de explicarse siempre desde la relación que establecen con los hombres y mujeres de cada época".[60] El análisis de escritos autobiográficos permite conocer los cambios de percepción personal y las formas de explicar los procesos propios de desarrollo de quien escribe. En el caso específico del *curriculum vitae* que según lo define Philippe Artières, es "una autobiografía resumida, un resumen con sólo lo esencial",[61] es una forma de presentación personal ante cierta audiencia para un fin determinado.

Anita Brenner escribió su *curriculum vitae* en 1954 como una autobiografía resumida, un ego-documento que desde la concepción de James S. Amelang, "descubrió deliberadamente un ego".[62] En éste, la autora se representó desde su dimensión académica frente a una institución. Decidió cuáles papeles de identidad eran más importantes en la construcción histórica de su *yo* y seleccionó los que consideró más significativos de su trayectoria profesional. Anita siguió el formato general del currículum académico en el que se presentó desde la perspectiva masculina de los grados académicos, logros, premios y publicaciones. Aunque desde 1953 las mu-

[59] HRC. Recortes de periódico sobre temas de Israel, antisemitismo y judíos. Anita Brenner Papers. Series II. Literary and Research Files. Caja 10. Folder 8. "Brenner-Antisemitism".

[60] A. Castillo Gómez, "Cultura escrita y sociedad", en *op. cit.*, p. 11.

[61] P. Artières, *op. cit.*, p. 13.

[62] J. S. Amelang, *op. cit.*, p. 17.

jeres finalmente habían logrado el voto en México, y muchas de ellas habían ingresado a las universidades, las concepciones de género de la época mantenían que el espacio para las mujeres era el hogar y la educación de los hijos, la llamada *esfera privada*. Por ello, Anita mostró en su *curriculum vitae* las fortalezas de su formación académica y su producción intelectual para ser calificada como igual que cualquiera de los profesores varones del College.

Su currículum presentó una brillante trayectoria académica, ella como experta escritora de historia, arte y cultura de México, que, por la carta que recibió del College, le abrió las puertas de la institución en los ámbitos de la escritura, su eje vital.

Bibliografía

AMELANG, James S., "De la autobiografía a los ego-documentos. Un fórum abierto", en *Cultura Escrita y Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, pp. 17-18.

ARTIÈRES, Philippe, "Arquivar a propia vida", en *Estudios Históricos*, 1998, núm. 21, pp. 9-34.

BOLUFER Peruga, Mónica, "La historia de uno mismo y la historia de los tiempos", en *Cultura Escrita & Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, pp. 42-48.

CANNING, Kathleen, *Gender History in Practice. Historical Perspectiveson Bodies, Class and Citizenship.* Ithaca, Cornell University Press, 2006. 304 pp.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio, "Cultura escrita y sociedad", en *Cultura Escrita y Sociedad*, Gijón, Trea, 2005, núm. 1, pp. 10-13.

CASTILLO Gómez, Antonio, "El hilo de Penélope y el vuelo de Ícaro", en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, eds., *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*. Gijón, Trea, 2007. 420 pp.

CASTILLO Gómez, Antonio, "La Corte de Cadmo. Apuntes para una Historia Social de la Cultura Escrita", en *Revista de Historiografía*, Madrid, Universidad Carlos III, 2005, núm. 3, pp. 18-27.

GLUSKER, Susannah Joel, *Anita Brenner. Una mujer extraordinaria*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2006. 370 pp.

GOJMAN DE BACKAL, Alicia, "Luis de Carvajal *El Mozo*, sus memorias, correspondencias y testamento", en *Multidisciplin@. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*. Acatlán, UNAM, 2008, pp. 3-12.

HACKE, Daniela, "Testimonios del yo y género", en *Cultura Escrita y Sociedad*, 2005, núm 1, pp. 70-74.

MAYNES, Mary Jo, Jennifer L. Pierce, and Barbara Laslett, *Telling Stories. The Use of Personal Narratives in the Social Sciences and History*. Ithaca, Cornell University Press, 2008. 200 pp.

Miller Solomon, Barbara, *In the Company of Educated Women. A History of Women and Higher Education in America*. New Haven. Yale University Press, 1985. 298 p.

Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México, El Colegio de México / fce, 1996. 301 pp.

Quinn, Joseph M., “The Mexico City College Story 1940-1963”. Disponible en: <http://www.mexicocitycollege.com/Home.html>[Consulta: 14-27 marzo 2017].

Archivos consultados:

BPC Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, ICA, Aguascalientes.

HRC Harry Ransom Center Universidad de Texas en Austin.

Las estrategias, autobiográfica, biográfica y el ensayo crítico en *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas* de Eduardo Chamorro

Hugo Enrique del Castillo Reyes
ffl-unam

Juan Benet, a quien en numerosas ocasiones se le ha llamado el escritor español más influyente del siglo xx, murió en el año de 1993.[1] Ocho años después, Eduardo Chamorro, también escritor y amigo de Benet por dos décadas y un lustro, publicó *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, tildado de *sui generis* por lo intricado de su estructura y lo ambicioso que parece su propósito, definido en su prólogo como dar cuenta del lazo amistoso que lo unía a Benet y, a partir de ello, proporcionar una serie de consideraciones críticas que cree fundamentales para adentrarse en la obra del autor de *Volverás a Región*.

Relatar el espacio de una amistad propia es una cuestión difícil, para esta empresa se necesita tomar consciencia de cómo las estrategias de la autobiografía y de la biografía se entretejen para intrincarse en un solo relato. Pero además hay que sumar a aquel tejido el discurso ensayístico crítico centrado en la obra de Benet, el cual, como deja claro Chamorro en varios puntos del texto, está emparentado con su amistad y se encuentra como una especie de fantasma que flota alrededor de la imagen que construye de sí mismo en el pasado junto a la de Benet. Chamorro conoce de forma profunda la obra de su amigo, además del cariño personal, gracias a una admiración genuina que le permite analizarla objetivamente, cuestión que sólo una amistad como la relatada en este texto podría haber logrado.

El objetivo de esta breve disertación es analizar la forma en que Chamorro utiliza estrategias de tres ámbitos genéricos: autobiografía, biografía y ensayo crítico para construir un texto híbrido que problematiza los lími-

[1] ABC Sevilla, "Punta de lanza en la renovación de la novela española", en *ABC Sevilla*, p. 62.

tes genéricos. Para el análisis se echará mano de consideraciones teóricas propias de cada uno de estos géneros, lo cual permitirá presentar el uso de dichas estrategias y su función en el andamiaje de dicha obra.

La primera estrategia, la autobiográfica, es el íncipit y la base a la que las demás quedan supeditadas, funciona como un tamiz para decantar las otras y se encuentra referida a la voluntad de un *yo* que reconstruye desde la memoria su vida (*bios*),[2] pues como afirma Olney: "Si el *bios* se concibe como un proceso, entonces posee cierta forma y es posible decir que la memoria es ese hilo que siempre permanece oculto y que describe su forma o configuración".[3] Así, Chamorro echa mano de la experiencia, pues los lazos que lo unen a Benet se afianzan en la compartición de un *hic et nunc* del pasado, por ello su relato partirá de esa materia subjetiva, movediza e inconstante contenida en los terrenos de la memoria, como el mismo Chamorro afirma:

> Una amistad de veinticinco años es casi una segunda naturaleza hasta que llega la muerte, y la naturaleza del estupor y el desamparo a partir de su visita. Son naturalezas con demasiados ingredientes como para ponerse uno a contarlos. Tampoco puede darse por cierto lo que la memoria ofrezca o lo que el recuerdo acredite. La memoria es incierta y el recuerdo se regenera a sí mismo con un desdén casi implacable…[4]

Chamorro edifica una dimensión personal, determinada por la construcción verbal a través de una primera persona que debe narrarse a sí misma, para después construir la imagen del otro, mecanismo usual en la estructura autobiográfica, sobre todo en la elaboración de retratos o imá-

[2] Este *bios* se comprende desde la descripción que hace Olney: "Si 'bios' es 'el curso de la vida: el tiempo de vida', y si ésta ya ha tenido lugar, entonces habría que preguntarse cómo va a hacerse presente otra vez, cómo va a ser revivida, cómo es posible devolver a la vida lo que ya no se está viviendo, cuándo el 'es' ha sido transformado en 'era', en qué momento el presente se introduce en el enorme abismo del pasado, y si éste permanece enteramente real en todos los sentidos, entonces debe serlo dentro de un nuevo orden de la realidad totalmente diferente del que forma el presente". ("Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 34.)

[3] *Ibid*., p. 35.

[4] Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, p. 7.

genes de los demás, aquéllos que en su momento determinaron al *yo* que narra, como para ahora aparecer en su recordación. Esto implica un filtro consciente que determina la elección del material sustraído de la memoria para dar forma a la narración; esquema que se enfrenta a una complejidad particular, pues como dice Gusdorf: "La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado".[5] La estrategia autobiográfica queda manifiesta cuando Chamorro afirma:

> […] tampoco se me escapa la conciencia de que si uno habla de Juan Benet, Eurípides, la catedral de Milán, Rembrandt, Sibelius o la batalla de Stalingrado, uno habla, en último término, de sí mismo. Eso es lo normal. Así que he intentado toda la violencia a mi alcance sobre esa normalidad para relegarme al plano secundario más posible, dentro de lo que cabe cuando uno escribe sobre algo que constituye una notable dimensión de la propia biografía.[6]

Aunque Chamorro intenta relegarse al segundo plano, no lo logra, él es testigo de las anécdotas, aquellas experiencias son las suyas y por momentos tenemos a un *yo* que se sitúa solo en el pasado, por ejemplo, cuando narra su viaje a Estambul:

> Me alojé en un hotel de la plaza del Taksim, del que me fui escopetado a ver Hagia Sophia —donde busqué sin éxito la huella de una mano ensangrentada— y el Bazar, para poder dármelas de veterano cuando llegara aquel retraso de gente. Comí en el puente de Gálata, frente a Asia, eché una larga siesta e hice el zascandil buena parte de la tarde. Aprendí a darle al narguile.

[5] Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 13. También Olney anota que "En el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo, que seguramente 'no' es el mismo que el mundo pasado, el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente". (*Op. cit.*, p. 36.) Ambos juicios se complementan al plantear que ni el sujeto ni su entorno existen ya.

[6] E. Chamorro, *op. cit.*, p. 8.

> Busqué zaragüelles y babuchas con la punta corva como los antiguos barcos. Me compré una pipa de espuma de mar. Por la noche me enamoré de una bailarina. A la mañana siguiente visité a un periodista del que me había hecho amigo en Londres, y al que asesinarían dos años después.[7]

Como puede verse en este fragmento, Chamorro focaliza en su experiencia para después poder hablar de las vivencias con Benet, por lo cual ese *yo* cambia hacia un *nosotros*, por ejemplo, cuando recuerda los hábitos que compartía con su amigo: "Es cierto que bebíamos bastante. Consumíamos cualquier substancia prometedora que quedara a nuestro alcance. Cualquiera". O al narrar una anécdota particular:

> Juan y yo nos citamos un día con Pilar Suárez Carreño para cenar un besugo al horno en mi apartamento de General Perón, donde la dama aparecería a la hora de la cena porque nosotros pasaríamos buena parte de la tarde viendo *La batalla de Midway*, una película aeronaval que a ella no le apetecía nada.[8]

Con lo cual se traza un trayecto que focaliza desde el *yo*, luego a un *nosotros* para transitar hacia la conformación de un *él*, como se verá a continuación.

La segunda estrategia, la biográfica, constituye la forma en que esa subjetividad del *yo* desde la auto-representación comienza, gracias a las bondades del lenguaje, a abonar a la construcción o deconstrucción de la imagen del *otro*, en este caso, la que tiene el lector de una figura pública, aquella representación que se tiene al recabar la información que cada lector tiene de Benet, imagen que, gracias a la obra de Chamorro, adquiere una corporeidad y una voz a través del discurso escrito, sin olvidar que, como afirma Paul de Man: "En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son".[9]

[7] *Ibid.*, p. 144.

[8] *Ibid.*, p. 105.

[9] "La autobiografía como desfiguración", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 118.

Este proceso resulta similar al esquema que utiliza un novelista al construir un personaje, con la diferencia de que en este caso la voz autoral debe, de algún modo, ceñirse a las reglas de la verosimilitud que le impone la realidad de la experiencia propia y además enfrentarse a la carga previa de información que ya tiene el lector acerca de este "personaje" y lo dotan de cierta dimensión que se desmiente o se apoya.

La complicación es extrema pues, por un lado, hay que contender con la conciencia de que el recuerdo está supeditado a una ficción intrínseca propia de los mecanismos pertenecientes a la memoria, como lo afirma Alfonso de Toro:

> [...] el intento de reapoderarse del pasado en el hoy, es una aproximación nómada para comprender el desorden, la multiplicidad de las máscaras y de las rupturas. No se trata de re-cuperar el pasado y una identidad perdida hace ya mucho tiempo, sino de experimentarla a través de la radical inmediatez en el radical presente de la lengua y de la escritura.[10]

Por otro lado, el lenguaje es eficaz para lo estético, pero poco confiable al contender con la realidad, esto implica un nuevo filtro que lleva esa dimensión del *hic et nunc* del *bios* pasado a la fijación del *grafos* en el texto. Un filtro que entre la estética y la estructura narratológica, *ficcionaliza*. Esto es lo que llevó a Paul de Man a preguntarse: "¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?".[11] Lo cual de Toro lleva al extremo cuando afirma que: "La identidad o la construcción de la historia de un sujeto 'X' resulta de la productividad y no de una reconstrucción ya que la re-presentación coherente de un sujeto o la posibilidad general de la re-construcción de una historia del Yo es muy frágil y prácticamente imposible".[12]

[10] "'Meta-autobiografía'/'autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona", en: *Estudios Públicos*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Públicos, Invierno 2007, núm. 107, p. 218.

[11] P. de Man, *op. cit.*, p. 113.

[12] A. de Toro, *op. cit.*, p. 218.

Por tanto, esta segunda estrategia, la biográfica, requiere nuevamente el uso de una primera persona que atestigua, de cerca o lejos, lo ocurrido al otro. Chamorro no lleva a cabo este ejercicio sólo con Benet, aunque se centra más en él, también en su libro quedan referidos los retratos de Álvaro Pombo, Rosa Regás, Antonio Martínez Sarrión, Carlos Barral, Juan García Hortelano, entre otros. Esto es consecuente con lo que plantea Dossé, retomando a Ricoeur:

> […] el sí mismo (*Ipse*) se construye no en una repetición del mismo (*Idem*), sino en la relación con el otro, la escritura biográfica está muy cerca de ese movimiento hacia el otro y de la alteración del yo hacia la construcción de un sí mismo convertido en otro. Evidentemente, una aventura así conlleva riesgos: entre la pérdida de la propia identidad y el hecho de perder la singularidad del sujeto de la biografía, el biógrafo debe saber mantener la distancia justa.[13]

Además, cabe mencionar, que entre los recursos para narrar, Chamorro privilegia en varios momentos al discurso directo, con lo cual se permite erigir entidades ficcionales provenientes de la realidad y conferirles una voz propia, así se logra el efecto de que estas entidades se autodeterminan gracias al discurso, aunque sabemos que no es así. Como ejemplo de ello puede ponerse uno de los tantos diálogos que Chamorro refiere, aquí una conversación que sostienen Regás, Benet y Chamorro con una dama pelirroja en uno de sus viajes:

> —Porque son muchas las horas de trabajo frente a la máquina de escribir.
> —¿Cuántas? —quiso saber Juan.
> —A veces ocho o diez seguidas. ¿Usted trabaja menos?
> —Mucho menos. Yo escribo, si acaso, una hora u hora y media al día. Y me resulta muy llevadero, porque me sale a un whisky por folio. Escribo para beber. No como éste —añadió, señalándome—, que escribe para vivir.
> —¿Usted también es escritor?
> —En efecto. Lo soy.
> —Los dos son escritores, pero sin éxito —dijo Rosa—. Son unos vagos. Unos borrachos. Unos mujeriegos. Unos manirrotos. Unos irresponsables. Y, además, no quieren hacerse del Partido Comunista.

[13] François Dossé, *El arte de la biografía*, p. 19.

—¿Cómo puede decir eso?
—Porque soy su editora.[14]

Mediante este mecanismo, el discurso directo, se dota de voz, cuerpo y acción a quien ya no está o a quien nunca estuvo (como sucede en la ficción). Esto no se supedita sólo a reflexionar que cuando Chamorro escribe Benet ya ha muerto, sino a que, incluso los que siguen con vida, como Rosa Regás, han dejado de ser aquellas personificaciones del pasado, si se toma en cuenta la subjetividad de la memoria y la elección verbal del *yo*.[15] Acerca de esta elección, habla Chamorro para dejar muy claro que puede entenderse como una autocensura, la cual él prefiere apreciar como un principio de cabalidad y ética:

> […] está claro que la indiscreción es la ciencia del desalmado, de igual modo que la ley del secreto radica en el silencio. No hay rendija por donde quepa duda a ese respecto, y si de semejante modo de pensar se infiere una cierta autocensura, estaré plenamente de acuerdo en ello, aunque yo preferiría señalar el más íntimo derecho a la reserva, y el compromiso perfectamente privado para con lo que se decida encerrar en el mutismo.[16]

Finalmente, cabe desarrollar la tercera estrategia, la del ensayo crítico, la cual Chamorro entreteje en la conformación de este libro y que resulta la que, en principio, más se aleja de lo usual en un texto que implica la reconstrucción verbal de la vida (del *bios*).

La tercera estrategia parte también de la subjetividad del *yo*, pero en este caso, el discurso verbal lleva a cabo un desfase que pone atención a una instancia externa a la cual no construye, sino a la que analiza: la obra literaria de Benet. Chamorro lo entiende de la siguiente forma:

[14] E. Chamorro, *op. cit.*, pp. 172-173.

[15] Este flujo de dotar de voz a aquello que ya no la tiene está estrechamente vinculado con lo que postula Paul de Man cuando afirma que: "En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento". (*Op. cit.*, p. 118.)

[16] *Ibid.*, p. 116.

> Todo esto sin perder de vista la noción de que la obra de arte es lo que es en la más cabal autonomía respecto a su autor, lo que me llevó a considerar todo lo que estaba dispuesto a escribir sobre Juan Benet bajo la condición de que sirviera, de un modo u otro, al propósito de esclarecer, si no su obra —tan esclarecida y oscura e incluso turbia como él lo quiso—, sí sus aledaños, en la medida en que se pueda entender por tales algunos de los terrenos por los que anduvo Benet y algunas de las actitudes en las que solía colocarse acerca de lo que escribía.[17]

El discurso crítico parte de la perspectiva y las vicisitudes de un *yo* para adentrarse en el terreno de la objetividad analítica. Pozuelo, al integrar el ensayo moderno a las literaturas del *yo*, afirma que:

> […] el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y lo convierte en medida de las cosas. He aquí la afirmación más importante del Ensayo como traducción de una nueva actitud, de un nuevo Estilo, que define una actitud ante la escritura y un modo de ser tentativa personal cuanto esa escritura moldea, y afirma.[18]

Por ello, en el libro de Chamorro, el discurso narrativo cede el lugar a un nivel de abstracción que permite llevar a cabo esa valoración crítica propia de un discurso como el ensayístico, en el cual es clave la:

> *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien lo sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el presente de su Discurso.[19]

Por tanto, al vincularse también la forma del ensayo con el *yo*, el objetivo de esta estrategia es acercar al lector a las consideraciones críticas de Chamorro y situarlas en un contexto vital de Benet, pero para ello guarda su justa distancia, pues, como él mismo afirma:

[17] E. Chamorro, *op. cit.*, p. 9.

[18] José María Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘ensayo’”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds., *El ensayo como género literario*, p. 186.

[19] *Ibid.*, p. 187.

> Esa es la razón por la que este libro es una mezcla de relato y ensayo. No he pretendido escribir una biografía ni tampoco elaborar teoría global alguna sobre la obra de Juan Benet. Para lo primero habría que tenido que vestirme de biógrafo, y no es eso lo que más me apetece hacer con un amigo. Para lo segundo, tendría que haberme adornado con los arreos del crítico, para los que nunca he sabido dar el tipo.[20]

Chamorro construye con su *yo-testigo* las anécdotas y los retratos del pasado desde su memoria, así como el efecto de la figura/personaje que se conforma mientras habla y actúa, para poder llegar al análisis de la obra benetiana. Por ejemplo, en el "Capítulo II" parte de una forma poco usual de conceptualizar a Benet gracias a su carácter de histrión, el cual queda claro tras un par de anécdotas y una caracterización como la siguiente: "Benet era un histrión perfecto con un estrafalario elenco al que echar mano en cualquier momento o vicisitud, y, como todos los grandes de ese género, gozaba de unos registros limitados cuya profundidad era, no obstante, insondable, de inagotables matices".[21] Todo ello para enfatizar la inadecuación de este carácter al contexto de la etapa final del franquismo, Chamorro equipara esta circunstancia con una forma de reclusión, elemento fundamental para Benet y del que inicia el desarrollo conceptual de la dimensión temporal publicada en un ensayo llamado "Clepsidra", el cual Chamorro se encarga de glosar en extenso a partir de que menciona lo siguiente:

> Cualquiera con la edad de Juan Benet o bajo unas circunstancias que igualaban a millones de personas en la ponzoña de vivir como reclusos o como prisioneros en una libertad condicional cuyas condiciones se ignoraban, regida por una voluntad discriminante de la que nunca cupo esperar una buena intención, sabe a lo que me refiero o puede hacerse una idea. [...] Dada la existencia del espacio donde se produce la experiencia de la ciudadanía, la nutrición y el crecimiento del ciudadano, éste podía especializarse en la contemplación del tiempo. Ése era, de hecho, el factor que igualaba a los exiliados con quienes vivían en el denominado "exilio interior": la contemplación del tiempo. Benet [...] creía en el reclu-

[20] E. Chamorro, *op. cit.*, p. 7.

[21] *Ibid.*, p. 31.

so, y en el ensayo "Clepsidra" lo imagina tan consciente de su marginación del espacio como para situar su conciencia en 'la única dimensión que le queda libre y que para un hombre sano nunca quedará encerrada en la clausura'.[22]

Así, Chamorro guía al lector para analizar la obra de Benet desde una caracterización de su personalidad, dibujada gracias a la imagen metafórica de un histrión en el encierro, al que no le queda más que llevar a cabo la contemplación del tiempo, pues su espacialidad se ha limitado.

A diferencia de la imagen pública de Benet que suele mostrarlo como un cascarrabias iconoclasta, Chamorro construye al Benet que conoció a través de una jovialidad emparentada con lo lúdico (idea que se apoya siempre con los diálogos). De esta forma relata el gusto que tenía el autor por disfrazarse, lo cual lo lleva a reflexionar ensayísticamente acerca de la palabra "wise" y sus diferentes derivaciones hasta "guise", "guisa" y su contrario "disguise", que es "disfraz" y que Chamorro vincula directamente con "desaguisado" para poder decir que:

> Eso es lo que pretendía Benet cuando cogió por primera vez la pluma: diseñar un buen desaguisado. Y, como tantos otros autores en sus primeros intentos, decidió colocar sus palabras en el escenario, de acuerdo con una extensa y minuciosa lectura de Bergson, que jamás ocultaría en público, y con un imaginativo análisis de la obra de Michel de Ghelderode, que sólo admitiría —o no discutiría al menos— en privado y en muy contadas ocasiones.[23]

Chamorro vincula este carácter del ocultamiento y el misterio con la obsesión que suscitó en Benet el mito de Nemi relatado por Frazer en *La rama dorada*, lo cual: "planteó a Benet un misterio del que ya no quiso salir y a cuyos ingredientes dedicó buena parte de su obra ensayística [...], y la práctica totalidad de su obra de ficción".[24] Lo cual desemboca directamente en una lectura crítica de la obra benetiana, una que ha tomado en cuenta, y compartido, algunos ejes de la dimensión del *bios* que pueden incidir en comprender la génesis y los mecanismos narrativos benetianos. Chamorro afirma de forma acertada que a Benet:

[22] *Ibid.*, pp. 34-35.
[23] *Ibid.*, p. 70.
[24] *Ibid.*, p. 72.

> Ninguno de sus lectores le tendrá por un autor de desenlaces. Él tampoco. Prefería el enigma a su solución, y entendía su tarea como la expresión de las conjeturas —puestas bajo interrogantes, veladas por la misma niebla que envuelve lo sometido a interrogación— suscitadas por la vivencia de esa manifestación del sacerdote-rey (asesino y suicida en la medida en que mata para ser matado) consciente de que su destino y el de la corona dependen del vigor de su vigilia en custodio de sí mismo. El descuido de esa voluntad y la merma de esa atención son la oportunidad para que se produzca el renovado ritual con el asesinato que cancela y soporta el ciclo, dando la vuelta al reloj de arena y poniendo al tiempo de cabeza sobre sí mismo. Tal es el argumento alrededor del que nunca dejó de merodear, y del que derivaría el personaje que jamás abandonó y del que llegó a admitir que constituía la clave de toda su obra: ese rey cuya vida depende de su más tenso insomnio, transformado en custodio del jardín, del monte, del bosque: el Numa.[25]

Finalmente, cabe mencionar que una obra como *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas* abre la reflexión acerca de la exclusividad de las estrategias genéricas. Chamorro ligó algunas estrategias de la autobiografía, de la biografía y del ensayo crítico para dar lugar a un texto híbrido que plantea relacionar la realidad con la ficción a un nivel que sobrepasa las posibilidades del lector, pues Chamorro comparte una experiencia y un análisis desde una perspectiva privilegiada: como amigo y crítico de Benet invita a reencontrarse con el escritor, con el histrión, con el hombre, pero, para ello, sus lectores también se encontrarán con Chamorro.

[25] *Ibid.*, p. 72.

Bibliografía

ABC Sevilla, "Punta de lanza en la renovación de la novela española", en *ABC Sevilla*, 6 de enero de 1993.

Chamorro, Eduardo, *Juan Benet y el espíritu sobre las aguas*. Barcelona, Muchnik Editores, 2001. 239 pp. (Personalia de Muchnick Editores, 16)

De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 113-118. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Dossé, François, *El arte de la biografía*. México, Universidad Iberoamericana, 2007. 459 pp.

Eakin, Paul John, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 79-93. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Gusdorf, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-17. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Olney, James, "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 33-47. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Pozuelo Yvancos, José María, "El género literario 'ensayo'", en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds., *El ensayo como género literario*. Murcia. Servicio de Publicaciones: Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.

Toro, Alfonso de, "'Meta-autobiografía' / 'autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona", en *Estudios Públicos*. Invierno 2007, núm. 107, pp. 213-308.

Los recuerdos que llenan mi vida: un testimonio de amor y de exilio

Juan Vadillo
El Colegio de México / FFL-UNAM

Corría el año de 1931. Se acababa de proclamar la Segunda República Española. En La Herradura, la alameda grande de Santiago de Compostela, los jóvenes paseaban debajo de los árboles formando dos hileras, de tal suerte que unos pasaban frente a los otros. La idea de aquellos paseos era timarse. En aquel entonces se usaba el verbo timar cuando los enamorados se entendían con la mirada. Una de aquellas tardes se cruzaron las miradas de Francisco y Ascensión, y esa coincidencia fue la semilla de una historia de amor que, como tantas de nuestra tradición hispánica, comienza con el motivo de los ojos. Se trata de la historia central del libro que ahora nos ocupa, *Los recuerdos que llenan mi vida*, un libro que también tiene su historia: en septiembre del 2005, el hijo de Ascensión Concheiro, la protagonista y narradora de la obra en comento, le entrega a su madre un cuaderno y le pide que escriba en él sus memorias: "Mamaíña, te dejo este cuaderno para que escribas con tu bonita letra, tu maravillosa redacción (¡qué bien redactas!) y tu cabeciña llena de cosas hermosas e importantes. Describe situaciones, nombres de personas cercanas (o lejanas, los que quieras), cuenta todos tus recuerdos".[1]

En aquel momento, a sus noventa y dos años, Ascensión comienza a llenar el cuaderno de memorias. El proceso de escritura va a durar aproximadamente un año con siete meses, y va a finalizar pocos días después de que ella cumpla noventa y cuatro años, tal como Ascensión lo apunta en la última página.

Si observamos la estructura del relato, resulta muy interesante el hecho de que cada vez que la narradora recurre al cuaderno para empezar a escribir,

[1] Ascensión Concheiro, *Los recuerdos que llenan mi vida*, p. 7.

nos lo hace saber, al mismo tiempo que se refiere a la propia elaboración del texto:

> Escribo como si estuviera hablando, no leo nunca lo que escribo; me parece que voy demasiado aprisa; me tiembla el pulso y me canso, pero cada día escribo un poquito; hago un paréntesis aquí porque tengo una pluma horrible con la que me cuesta trabajo escribir; mira qué tonterías escribo aquí, pero como eso es lo que estoy pensando, ahí queda.[2]

La sofisticación de estos recursos metatextuales contrasta con la sencillez que va urdiendo el estilo del texto. Hay que tener en cuenta que el relato nunca fue pensado para publicarse: "¡Claro que esto no es para enseñar! A nadie le interesa lo que escriba yo aquí, que no va a ser interesante para nadie más que para mis hijos".[3] Y justamente la belleza del relato tiene que ver con el hecho de que los lectores, en un principio, fueran solamente sus hijos, de ahí la frescura y la autenticidad que nos sorprenden. Una belleza hecha de memoria y emoción, mucho más profunda que la idea de los posibles lectores, parece ser el estímulo fundamental para seguir escribiendo. Y aunque la narradora nos engañe con la elegancia de la concesión retórica, siempre sentimos que en el fondo ella sabe de la emoción que se produce en su escritura: "Escribo como si estuviera hablando con alguien".[4] nos dice la narradora, como si al escribir estuviera hablando consigo misma, como si dialogara con su inconsciente y con su memoria profunda. Como si ese inconsciente fuera su lector principal, el más importante, el que en la soledad callada le regalara sublimación.

Hay momentos en que la estructura del texto nos recuerda *El libro vacío* de Josefina Vicens cuando el presente irrumpe en la escritura: "Llaman a la puerta, bajo a abrir y era la chica que me trae el libro que pedí al "Círculo de Lectores" del que soy socia, es una novela de Almudena Grandes. Así que dejo de escribir para empezar a leerla".[5]

Otras veces la narradora confiesa que por medio de la escritura puede viajar en el tiempo con gran intensidad: "Sin darme cuanta poco a poco

[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 35.
[5] *Ibid.*, p. 44.

retrocedí en mi vida treinta años, más de treinta".[6] A base de una serie de analepsis internas, el pasado dialoga con el presente en que se escribe, pero a su vez, en otro eje, va transcurriendo diacrónica y lentamente el tiempo que se tarda en llenar el cuaderno, como ya dijimos, un año y siete meses aproximadamente.

El relato se empieza a escribir desde el presente:

> La verdad, no sé cómo empezar; pienso que esto debí de haberlo hecho hace muchos años cuando no me temblaba el pulso y tenía las ideas y los recuerdos más claros y más recientes, pero nunca es tarde si se trata de algo que te pide un hijo; y trataré de recordar las cosas que marcaron mi vida, mi larga vida, ¡ya cumplí 92 años![7]

Pero en el siguiente párrafo ya estamos en el pasado de la más remota infancia. Cuando el padre de Ascensión murió, ella tenía solamente siete años, lo que más le dolía era pensar que su padre estaría sólo en el nuevo cementerio de Órdenes, el pueblo donde Ascensión nació.

> Todas las noches rezaba para que muriera alguien [y acompañara a su padre] —nos dice la narradora— y al poco tiempo murió nada menos que el cura de la parroquia, se llamaba don Nemesio, ¡qué alegría tan grande me produjo su muerte! Toda mi vida recordaré ese entierro como un día muy agradable y feliz, muy alegre.[8]

Con esta fina ironía arranca el relato que —como hemos apuntado— se va urdiendo en torno a una historia de amor la cual atraviesa todo el texto. Regresemos al año de 1931. Las miradas de Francisco y Ascensión se cruzan en el paseo de La Herradura. Comienza un amor que durará toda la vida. Del año 31 al 36, el tiempo en que Francisco cursó la carrera de medicina, fueron los novios más felices. En cuanto Francisco terminó la carrera comenzaron los planes de boda. El 26 de julio la pareja paseaba por las antiguas callejas de Santiago. Ascensión iba a conocer por primera vez a la madre de Francisco

[6] *Ibid.*, p. 41.
[7] *Ibid.*, p. 9.
[8] *Idem.*

después de cinco años de noviazgo, "así era entonces",[9] advierte con humor la narradora. Cuando de pronto dos guardias civiles salieron de una taberna, y empezaron a golpear brutalmente a Francisco. La Falange ya había ganado Galicia y comenzaba el terror. Es el año en que asesinan al Poeta. El Consejo de Guerra condenó a muerte a trece inocentes, entre ellos estaba Francisco. Ascensión detiene la historia para hacerles un homenaje que nos conmueve:

> Quiero rendir aquí un homenaje con mi recuerdo a los condenados a muerte en el mismo Consejo de Guerra de Paquiño, eran chicos de Órdenes que yo conocía, eran amigos de mis hermanos, amigos míos, gente buenísima, incapaces de hacer daño a nadie, trabajadores que vivían al margen de la política, y tenían hijos, tenían padres.[10]

El 7 de febrero del año 37 fusilaron a todos menos a Francisco, que se salvó por haber nacido en Cuba. Ese día fue uno de los más tristes de su vida. Esa misma mañana cuando Ascensión fue a visitarlo a la cárcel, él la recibió con estas palabras: "No quiero ver una cara alegre, no quiero pensar que estáis contentas por mi indulto, perdonadme pero os ruego que os vayáis y me dejéis solo".[11] Tan grande debió de ser la pena, y tan inmensa la desolación entre los muros y las rejas, que solamente el silencio podría curar el alma.

Francisco fue condenado a cadena perpetua, no obstante Ascensión jamás pensó en separarse de él: "Nunca se me pasó por la imaginación la idea de dejarlo, de olvidarlo, puesto que estaba condenado a cadena perpetua, al contrario, cada día lo quería más, consciente de que él me necesitaba y dispuesta a esperarlo toda la vida".[12]

El escritor Manuel Rivas entrevistó a Francisco a mediados de los ochenta para escribir su célebre novela *El lápiz del carpintero.* Rivas plasmó con belleza e intensidad el amor y la enorme pasión que nuestros protagonistas sentían el uno por el otro. Ascensión estaba dispuesta a consagrar toda su vida a un condenado a cadena perpetua.

[9] *Ibid.*, p. 13.
[10] *Ibid.*, p. 14.
[11] *Ibid.*, p. 15.
[12] *Idem.*

"Durante esos años —nos dice Ascensión— yo iba a visitarlo cada dos semanas, y esa era la única ilusión que tenía".[13] Quizás la añoranza durante ese tiempo perdido pudo hacer más intenso el momento en que volvieron a abrazarse. Cuando el deseo, la espera y el sueño al fin llegaron al puerto de un instante.

Ese gran amor que sentía Ascensión por Francisco era a tal punto correspondido, que el preso pidió su traslado a la prisión de Valencia, con la intención de que ella lo olvidara y pudiera rehacer su vida. Aquel día, el diez de enero de 1941, fue uno de los más dolorosos para Ascensión, cuando en la estación de ferrocarril de la Coruña su amor se despedía de ella desde la ventana del tren: "¡Era una mañana fría y triste que me quedó grabada para siempre! —nos dice ella—, un vagón lleno de presos tuberculosos muertos de hambre que comían a aquellas horas la lata de sardinas que les habían dado para todo el viaje".[14]

A lo largo del relato, la prosa de la narradora ilustra con sencillez y transparencia cómo era aquella España negra de la posguerra, del hambre, de la represión y del silencio.

Durante un mes, Francisco estuvo preso en el hospital penitenciario de Valencia trabajando como médico, con el riesgo de contagiarse de tuberculosis. Ese lapso de tiempo sin poderlo ver fue uno de los más tristes para Ascensión, que nunca dejó de pensar en él. Gracias a las monjas del hospital fue posible que Francisco recibiera las cartas de Ascensión. Ella se había quedado en casa sin salir, sin ilusiones, pensando que no lo volvería a ver jamás.

De pronto, llegó la mejor noticia de parte del cónsul de Cuba: "Había una orden de concentrar a los presos cubanos en la cárcel de Vigo para expulsarlos a su país".[15] Era la luz al final del túnel. En ese momento la pareja decide casarse por poderes, Manolo el hermano mayor de Ascensión, recibe un poder ante notario para representar al novio el día de la boda. "Yo me sentía como la novia más feliz del mundo".[16] confiesa Ascensión, aunque su novio no estuviera presente. La narradora recuerda la fecha precisa: "Nos casamos

[13] *Idem.*

[14] *Ibid.*, p. 17.

[15] *Ibid.*, p. 19.

[16] *Idem.*

el día diez de febrero del año 1941, justo un mes después de aquel día tan triste de nuestra despedida en la estación de ferrocarril de la Coruña".[17]

Todavía pasaron tres años más antes de que Francisco fuera liberado. Con su prosa ligera y transparente la narradora nos cuenta que el acuerdo entre España y Cuba para liberar a los presos cubanos no se pudo llevar a cabo inmediatamente porque "en esos días llegó a La Habana el representante de Franco y los cubanos lo recibieron muy mal, le apedrearon la casa e hicieron todo lo posible para que no pudiera tomar posesión del cargo, aunque no lo consiguieron." Lo que sí consiguieron fue que los presos cubanos se quedaran en la cárcel "por tiempo indefinido".[18]

Finalmente, después de una revisión de expedientes, Francisco fue liberado. De nuevo, con gran belleza, la narradora se refiere a la elaboración de su propia escritura, cuando se cuestiona: "¿Cómo relatar mi felicidad de ese día? ¿Cómo escribir aquí mi verdadero estado de ánimo?, no encuentro palabras para ello".[19] Con gran naturalidad ella recurre nuevamente a la analepsis interna que combina con un recurso metatextual para llevarnos al momento climático de la historia:

> Me parece que voy demasiado aprisa —nos dice Ascensión— Ya llegué al día en que pusieron en libertad a Paquiño sin contar un hecho que marcó mi vida y cuyo "secreto" guardamos durante muchos años en previsión de resguardar la vida de la pareja de la guardia civil que acompañó a Paquiño desde Monforte a la cárcel de Vigo.[20]

Quizás este hecho —al que ella se refiere—, en que el destino trágico encuentra su cauce y todo el sufrimiento parece tener un sentido, fue el motivo fundamental para que Rivas se animara a escribir su novela. No solamente se trata del clímax de *El lápiz del carpintero*, sino también del momento más intenso de toda una historia de vida, y desde luego, de *Los recuerdos que llenan mi vida.*

[17] *Idem.*
[18] *Ibid.*, p. 20.
[19] *Idem.*
[20] *Ibid.*, p. 21.

Resulta que Ascensión había pedido un permiso para poder acompañar a Francisco en el tren que iba —como ella nos lo cuenta- de Monforte a Vigo. Cuando la protagonista llegó al vagón y se encontró con su amado, se abrazaron inseparablemente, "los dos llorando sin pronunciar una palabra".[21] Quizás porque los guardias también se emocionaron —como sugiere la narradora— pusieron a la pareja en un compartimiento "solos, separados de los otros presos",[22] donde viajaron hasta la ciudad de Redondela con las manos entrelazadas. En ese trayecto el tren se detuvo sólo unos minutos en Guillarey, un pequeño pueblo gallego donde la madre de Francisco, los hermanos y varios amigos esperaban solamente para decirles adiós desde el andén. De pronto, Francisco se levantó para hablar con uno de los guardias. Tanto tardaba que Ascensión se empezó a disgustar. Cuál sería su sorpresa cuando Francisco regresó y le contó que había convencido a los guardias civiles para que les dejaran pasar su noche de bodas en el mejor hotel de Vigo, el Hotel Universal.

Este momento entraña la consumación de una primavera oculta. Parece que todo ha valido la pena para llegar a este momento que le da sentido y significado a la vida. En palabras de Luis Rius: "Sólo para este instante / toda la música se hizo".[23]

Después de la noche de bodas pasarían cuatro años más —como ya había advertido la narradora— antes de que Francisco pudiera salir de la cárcel. En cuanto fue liberado, el régimen le hizo saber que tenía que abandonar el país inmediatamente. Fue cuando la pareja se embarcó en el Marqués de Comillas con destino a Cuba. En el puerto de Vigo, la madre de Francisco se despidió de su hijo, nunca más lo volvió a ver.

Llegaron a La Habana en el año 43, unos meses después nació su hijo Francisco Javier, que se convertiría en un gran violinista. En el año 44 se establecieron en la Ciudad de México, donde cuatro años más tarde nacería su hija Mariángeles, una poeta mexicana. Estos datos tienen un lugar muy especial en la novela de Manuel Rivas, quizás porque el autor de *El lápiz del carpintero* intuye que de ese amor tan entrañable entre Fran-

[21] *Idem.*

[22] *Ibid.*, p. 23.

[23] Luis Rius, *Verso y prosa*, p. 199.

cisco y Ascensión se destila un lirismo muy especial, como si la palabra y la música de sus hijos estuvieran destinadas a reproducir la emoción de esa historia de amor. Como si cada nota del violín herido y cada verso fueran una resonancia de aquella noche de bodas efímera pero eterna.

Como todos sabemos, gracias al presidente Cárdenas, los exiliados españoles fueron inmejorablemente acogidos en México. Aquel renacimiento artístico de la generación del 27, que había sido truncado por el régimen franquista, pudo florecer de nuevo en nuestro país. Poetas como Luis Cernuda, José Bergamín, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Rejano, León Felipe, etcétera, enriquecieron enormemente la vida cultural de México. Los tres últimos fueron muy amigos de Francisco y Ascensión, quienes se integraron al nuevo tejido social hecho con los hilos del exilio y con la madeja de nuestros intelectuales mexicanos.

Ascensión nos cuenta que conoció a Diego Rivera y a Frida, "cuando ella estaba internada en el Sanatorio Inglés [...] era tan simpática —nos dice la narradora— que siempre andaba en su silla de ruedas por los pasillos y hablaba con todos los que llegaban".[24]

En *Los recuerdos que llenan mi vida*, Ascensión describe de manera entrañable la solidaridad que existía en el México de esos años, entre los exiliados españoles, y por parte de los mexicanos, quienes los acogieron con los brazos abiertos: "En aquella época yo me sentía mexicana —nos dice Ascensión—, estaba tan feliz allí que no añoraba para nada España, había encontrado en aquel querido país mi verdadera felicidad, tenía muchos amigos, estaba tranquila lejos de Franco y el franquismo que tantos disgustos me había dado".[25]

De pronto la narradora regresa a su presente, porque no puede recordar el nombre de la calle donde vivían en México, nos dice que le preguntará a su hijo cuando él llegue a su casa por la noche. Ascensión celebra que su hijo sí se acuerda que vivían en la calle Aguascalientes en la colonia Roma, nos cuenta que en aquellos años el barrio era tan tranquilo que los niños "jugaban futbol en plena calle", también recuerda con nostalgia el célebre mercado de Medellín.

[24] A. Concheiro, *op. cit.*, p. 27.
[25] *Ibid.*, p. 26.

Del pasado, Ascensión regresa de nuevo a su cuaderno y advierte que casi todos sus amigos del exilio han muerto, aunque le viene a la mente que, en esos días, su amigo Adolfo Sánchez Vázquez, dos años menor que ella, se encuentra en Madrid, con motivo del homenaje al general Lázaro Cárdenas, organizado por hijos y nietos del exilio, donde además va a tocar el violín su hijo Francisco Javier.

Después nos hablará de su vida en la colonia Lindavista, de los colegios fundados por exiliados españoles como el Luis Vives, o aquel otro que dirigía el profesor Cayuela donde fueron sus hijos. "Si me paro a pensar en aquella época —nos dice Ascensión— no puedo seguir escribiendo, sólo pensar y pensar, recrearme con tantos recuerdos agradables y sentir una profunda nostalgia".[26]

La prosa de Ascensión describe la vida cotidiana con tanta naturalidad y frescura que llega un momento en que la memoria se transforma en poesía. El libro se deshace entre las palabras de una manera ágil y diáfana, quizás debida a la honestidad con que está escrito. La narradora escribe sin ninguna pretensión —como ya hemos apuntado— y en ello radica fundamentalmente la belleza del texto.

Después de treinta y cuatro años en México, en el año 75, pocos meses antes de que muriera Franco, la pareja regresa a España, y se instala en el pueblecito gallego de Tuy, para quedarse definitivamente. Tuy es el pueblo donde Francisco había vivido su infancia y parte de su juventud, allí, en el barrio antiguo de San Bartolomé, después de treinta y cuatro años de exilio, pudo poner su consultorio y ejercer como médico de pueblo, tal como lo había soñado.

De vuelta a España se rodean de amigos, intelectuales y artistas que habían oído hablar de su conmovedora historia, entre ellos cabe mencionar a los pintores gallegos Jaime Quesada y José Luis de Dios; a los poetas Celso Emilio Ferreiro y Xosé Neira Vilas, al ceramista y pintor Isaac Díaz Pardo, al galleguista Xesús Alonso Montero, y desde luego al escritor Manuel Rivas.

En Tuy pudieron rehacer felizmente su vida durante más de treinta años. Una triste mañana de diciembre de 1997, en el Hospital Meixoeiro de Vigo muere Francisco a los ochenta y cuatro años de edad.

[26] *Ibid.*, p. 31.

Estamos en la página treinta y uno —de cincuenta y tres que consta—; donde abundan, como hemos visto, analepsis, y la temática gira en torno al pasado más lejano (el noviazgo, la cárcel, el exilio en México); la segunda parte está dedicada a la vida de Ascensión en Tuy; se trata del lapso de tiempo en que ella escribe el cuaderno, aunque sigue habiendo algunas analepsis internas, lo que predomina es la cotidianidad de la narradora, que a sus noventa y tres años consigue sumergir al lector en su relato.

> Al llegar aquí me parece que ya no tengo nada más que contar. Después de describir mi vida en México, aquellos inolvidables años, me parece que ya no hay nada más interesante para seguir escribiendo. Pero sí lo hay, interesante sólo para mis hijos y para mí, claro, pero voy a seguir escribiendo para ellos y contando lo que recuerdo de mi vida pasada y lo que recuerdo de mi vida presente antes de que me falle totalmente la memoria que ya noto que me va faltando bastante.[27]

A partir de aquí nos hablará de sus largas caminatas desde su casa hasta el café Aloya que está en el centro del pueblo, donde se encuentra todos los días con sus amigas: "Soy la mayor de todas mis amigas, soy la mayor en todas partes, porque creo que no hay nadie que a mi edad pueda hacer lo que yo hago, tengo suerte y no puedo ni debo quejarme. No tener dolores a mi edad es un milagro, y dormir bien otro milagro".[28]

Ascensión pasará el invierno tejiendo suéteres, recibiendo a los amigos y a los sobrinos que tanto la quieren, leyendo novelas románticas, mirando la huerta desde la galería gallega, mientras la lluvia suave e incesante conversa con el fuego de la chimenea:

> Son las siete de la tarde y ya es noche cerrada, estamos en el mes de noviembre y ya se empieza a sentir la cercanía del duro invierno que para mí tiene sus encantos. Me gusta el frío, me gusta la lluvia y me parece que estas noches largas se prestan para sentir más intensamente todos los recuerdos que llenan mi vida.[29]

[27] *Idem*.
[28] *Ibid*., p. 33.
[29] *Ibid*., p. 35.

Su manera natural de narrar nos irá envolviendo en un mundo donde lo que prevalece es la tranquilidad y la capacidad de disfrutar la vida tal y como es: "Yo tengo la suerte de disfrutar de buena salud, y pienso que eso y mi tranquilo carácter me ayudan a sentirme bien y a conformarme con lo que tengo, que no es poco".[30] Con esa transparencia la narradora irá dejando ver que, tanto en el relato como en su vida, lo fundamental siempre ha sido la cercanía y el amor:

> Y llené mi vida con el amor a mis semejantes, a mi familia, a mis adorados hijos, al gran amor de mi vida Paquiño, y a ir por la vida conformándome con lo que la vida podía darme, sin ambicionar grandes cosas, siempre procurando ver el lado positivo y bueno de la vida, que lo tiene. Y así llegué a mis noventa y dos años casi sin darme cuenta, hasta parece que se pasaron demasiado aprisa, y tengo la suerte en recrearme en tantas cosas buenas que me pasaron y olvidarme de las malas con una facilidad asombrosa.[31]

Después de la cárcel y el exilio, estas palabras son verdaderamente una lección de vida que se despliega a lo largo de todo el relato, así como también se manifiesta la filosofía vital de Ascensión que consiste básicamente en reconocer que todas las cosas negativas tienen una parte positiva:

> Hasta hace poco me encantaba y podía sacar las hierbas viejas y plantar flores durante la primavera, pero ahora ya no puedo; me canso enseguida, no me queda más remedio que aceptar mis limitaciones y acostumbrarme a la vida de una persona mayor, no me gusta nunca decir la vida de una anciana porque no me considero una anciana.[32]

Con este lenguaje de la cotidianidad lleno de ternura y sentido del humor, la narradora termina de escribir sus memorias a los noventa y cuatro años.

En el 2011, Ascensión, a sus noventa y siete años regresa a México como consecuencia de la muerte de su hijo. Aquí vivirá los dos últimos años de su vida.

[30] *Ibid.*, pp. 38-39.

[31] *Ibid.*, p. 48.

[32] *Idem.*

Por casualidad, Mariángeles, la hija de nuestra pareja, encuentra en una maleta el cuaderno donde está el manuscrito de *Los recuerdos que llenan mi vida*. Y decide editarlo como un libro para la familia y para regalar a los amigos con motivo del cumpleaños número cien de Ascensión. Ese día se hizo una gran fiesta con todos los familiares, los amigos y con los pocos exiliados españoles que aún vivían en México. En algún momento, después de las mañanitas, Ascensión y sus amigas sobrevivientes del exilio se pusieron de pie para cantar La Internacional.

Los recuerdos que llenan mi vida es un testimonio lleno de riqueza, que —a través de la mirada de su narradora y protagonista— nos permite adentrarnos en la vida de la España de posguerra y del exilio español en México. Además, la historia de amor que enmarca el relato alcanza una belleza literaria sorprendente, inspiradora de la novela de Manuel Rivas *El lápiz del carpintero*, que pasó al cine con la película del mismo nombre.

La prosa transparente y sencilla de la narradora dibuja imágenes y escenas entrañables que nos conmueven. Esta manera de escribir tranquila, manteniendo el mismo ritmo, refleja también una visión del mundo y una manera de vivirlo. La narradora consigue que nos adentremos en su cotidianidad, y que por un momento podamos entender y sentir la vida como ella nos la cuenta.

Para Paul Ricoeur el trabajo del olvido va erosionando la memoria, pero, a su vez, la mantiene.[33] No se trata de una paradoja, sino más bien de un "proceso dialéctico de la memoria y el olvido".[34] Para poder recordar es necesario olvidar, y al mismo tiempo el hecho de olvidar siempre nos trae un recuerdo. Memoria y olvido se generan entre sí. De acuerdo con Ricoeur "acordarse es, en gran medida, olvidar".[35] En este sentido, la memoria de Ascensión ha sido trabajada por el olvido, para convertirse en surtidor de rememoraciones. Desde la vejez, el proceso de la memoria va más allá del recuerdo, se trata de un rememorar desde la perspectiva de los años. Hay que hacer un esfuerzo contra el olvido, pero a su vez, hay que dejarse llevar por él. De esta dicotomía surge la "me-

[33] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 576.

[34] *Ibid.*, p. 506.

[35] *Ibid.*, p. 577.

moria viva" que se inscribe en el alma.[36] Conforme el olvido erosiona la memoria, también la va puliendo a lo largo de los años, hasta convertirla en "experiencia viva".[37] Los recuerdos más lejanos se vuelven más vitales y por medio de la escritura quedan plasmados en el "verdadero discurso",[38] donde la imagen viva de la memoria cobra forma plena. Esta vitalidad en la prosa de Ascensión se aúna a la honestidad con que la narradora dibuja sus recuerdos consiguiendo emocionarnos.

Ricoeur apunta que: "debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos",[39] en ello radica el deber de la memoria, de ahí el esfuerzo que hace Ascensión por ser fiel a sus recuerdos. Este deber de la memoria se relaciona íntimamente con la idea de justicia,[40] a la hora de retratar la injusticia se hace justicia. Y "es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es ese mismo proyecto de justicia el que da a la memoria la forma del futuro".[41] Cuando Ascensión nos dice: "Quiero rendir aquí un homenaje con mi recuerdo a los condenados a muerte en el mismo Consejo de Guerra de Paquiño",[42] no sólo le está haciendo justicia al pasado, sino que también está proyectando —especialmente con la palabra "homenaje"— el sentido de la justicia al porvenir. En este sentido, Paul Ricoeur apunta que "El deber de la memoria es el deber de hacer justicia mediante el recuerdo".[43] *Los recuerdos que llenan mi vida* es un texto de amor, de guerra y exilio, que reivindica la necesidad de la memoria, de la memoria que nos construye, de la memoria que puede hacer justicia en el presente. De la memoria que nos ayuda a vivir, y a reconocer nuestra identidad.

[36] *Ibid.*, p. 188.
[37] *Idem.*
[38] *Idem.*
[39] *Ibid.*, p. 121.
[40] *Idem.*
[41] *Ibid.*, p. 120.
[42] A. Concheiro, *op. cit.*, p. 27.
[43] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 121.

Bibliografía

Concheiro, Ascensión, *Los recuerdos que llenan mi vida.* México, Granises, 2013.

Ricoeur, Paul, *La memoria*, *la historia*, *el olvido*. Trad. de Agustín Neira, 2a. ed., 2010. Madrid, Trotta, 2010. 668 pp. (Colección Estructuras y Procesos, Serie Filosofía)

Rius, Luis, *Verso y Prosa.* Introd. de Arturo Souto Alabarce, Arcelia Lara Covarrubias y Gonzalo Celorio. México, fce, 2008. 391 pp.

Memorias de las infancias exiliadas en Argentina. Identidades fragmentadas - subjetividades resistentes

Natalia Andrea Alzate
Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

La configuración subjetiva originada en la infancia aparece en las memorias de los jóvenes que en el pasado fueron niños exiliados y en el presente conforman "la generación de los hijos". En sus historias los cuestionamientos sobre ese vacío histórico —en el que la niñez parece diluida—, son producto de la nostalgia por un pasado que se ve como irrecuperable. Aquí pasado y presente se mezclan de forma dislocada en un sentimiento de melancolía que apresa la mente de estos jóvenes, la integración al presente sólo es posible mediante la elaboración del duelo.

De allí el interés de este texto por comprender los matices de un sentimiento de pérdida o vacío que parece atribuírsele a la experiencia —en términos benjaminianos— de esa infancia imposible de narrar, porque está reprimida en zonas oscuras de la mente, vedadas para los adultos. El duelo así entendido consiste en traer al presente el pasado de la experiencia, mediante la reescritura de las infancias; ya no la idea de una infancia utópica o idealizada, sino la pluralidad de historias de niños exiliados que yacen escondidas en las grietas de la memoria, elaboradas por autores que tratan de recuperarse a sí mismos y desencadenar nuevos sentidos a través del relato.

La indagación de este tema es posible en relatos donde, como lo dice Leonor Arfuch, la vida y la ficción se enfrentan, a través de escritos que se mueven entre lo autobiográfico, lo testimonial y la imaginación. Así se ve en los textos de la escritora argentina Laura Alcoba, quien en sus novelas *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas* (2014) reconstruye su infancia mediante una voz infantil que resignifica la historia desde lo íntimo y subjetivo. En sus textos hay un ejercicio de 'hacer memoria' de personas adultas que

acuden a sus recuerdos de infancia y presentan personajes niños, testigos de los hechos, como prueba de la fracturada memoria personal y familiar. Aquí la perspectiva infantil emerge para revisitar el pasado y cuestionar la identidad actual.

En *La casa de los conejos*, se cuenta la historia previa al exilio de la autora, el personaje se recrea como una niña de siete años que atestigua y vive la persecución de los padres en el gobierno de Isabel Perón. La historia de fondo narra el allanamiento de la casa donde algunos militantes montoneros producían una prensa clandestina, incluida la madre; en este acto casi todos mueren, pero Laura y su madre sobreviven. Desde el lugar de la infancia, la autora mira hacia atrás para revisitar los lugares de la experiencia y contar su versión de sobreviviente.

En *El azul de las abejas*, hay una reconstrucción del paso de la infancia a la adolescencia, marcado por los sucesos anteriores y posteriores al exilio. Los sucesos anteriores al exilio se recrean en la casa de la abuela en Argentina, donde Laura estudia el idioma y la cultura francesa y se prepara para reunirse con su madre. Los hechos ocurridos durante y después del exilio, muestran a la protagonista que —bordeando la adolescencia— relata su llegada a Francia, y dan cuenta de las impresiones y la carga subjetiva que le representan los nuevos espacios que habita y los trayectos que recorre.

Aquí la noción de 'infancias exiliadas' emerge a través de un duelo que se puede revisar a partir de dos ejes analíticos: el primero direccionado "al sujeto que rememora"[1] y se pregunta por una historia íntima y personal envuelta en un contexto familiar y político; el segundo, encaminado a pensar "los contenidos, o sea la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida".[2]

El duelo en la generación de los hijos

Sobre el primer eje "el sujeto que rememora" se pude decir que esta escritora forma parte de una generación posterior a los que fueron jóvenes militantes en las dictaduras, y que Elsa Drucaroff llama la "generación de la

[1] Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p.18.

postdictadura", una generación que vivió la dictadura desde lejos y carga consigo la historia de una infancia exiliada. En otras palabras, la actora secundaria detrás de los padres exiliados.

Laura Alcoba "pertenece a una dimensión del presente donde los saberes y las creencias de sus padres se revelan inútiles"[3] o incomprensibles, hace parte de "la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos".[4] Es una escritora que en el presente se pregunta cómo recordar los hechos que atestiguó, cuando aún era muy pequeña para comprender la dimensión de los sucesos.

Sobre el segundo eje, relacionado con los contenidos, la atención se dirige a los sucesos que se recuerdan y se olvidan. Así, las memorias que Alcoba ficcionaliza en la escritura están marcados por la acción de recordar como facultad psíquica, y por el papel del inconsciente en dichos procesos. En estos relatos se deja atrás la idea de memoria asociada a la capacidad de acumular recuerdos, porque ya no se trata de "medir cuanto y qué se recuerda o se olvida, sino de ver los 'cómo' y los 'cuándo', y relacionarlos con factores emocionales y afectivos".[5]

En este sentido, el psicoanálisis nos dice mucho sobre el papel de la memoria en la superación de los traumas. La dificultad para hacerle frente a la pérdida se manifiesta en el sujeto como melancolía, una disposición que complejiza e inhibe los vínculos afectivos o los vuelve problemáticos, porque bloquea las vías de autoconfrontación. En el caso de las dos novelas que aquí se analizan, el trauma refleja la herencia de un país en posdictadura y en tensa transición, y el peso ideológico de ocupar el papel de hija, es decir, de ser heredera de una causa que no comprende ni le corresponde. Así, los sucesos de los que nos habla Alcoba, aluden al trauma generado por un duelo irresuelto, o por la pérdida de una persona amada, o de "una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etcétera".[6]

[3] Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, p. 36.

[4] *Ibid.*, p. 126.

[5] E. Jelin, *op. cit.*, p. 19.

[6] Sigmund Freud, "Duelo y melancolía (1917 [1915])", en *Obras completas, tomo XIV. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, p. 241.

En este caso, Laura, la niña, la narradora y el personaje principal de ambas novelas, sabe decir a "quién perdió", nombra cosas concretas: la madre, el padre, la casa, los amigos; pero no sabe nombrar "lo que perdió", está imposibilitada para generar conexiones psíquicas que le permitan "apresar en su conciencia" eso que perdió de sí misma. Sus recuerdos se escapan de la mente porque se encuentran "sobreinvestidos", disfrazados de ausencias, y por esta razón, es la vía de la literatura la que reivindica su historia.

En este contexto se entiende que los relatos que ficcionalizan la memoria —enmarcada en la posdictadura—, tanto los de Alcoba como los de otros escritores que hacen parte de esa generación, tengan como característica común la evocación de la figura infantil, entre otras cosas, porque darle voz a los niños que fueron se convierte en una estrategia que permite superar la inhibición y el bloqueo de los recuerdos. En estas narrativas, el sujeto melancólico transforma la pérdida psíquica, y —a través de voces que aparentan ingenuidad— el autor le da vía libre a la reinvención de la historia personal.

"La generación de la posdictadura" reaviva las experiencias guardadas o silenciadas por las políticas de memoria, empleando la figura de un niño para interrogar "a los mayores acerca de sus compromisos y sus vivencias en ese pasado conflictivo y represivo".[7] Por eso en estas historias, las infancias aparecen a través de un itinerario, casi siempre clandestino, marcado por el desplazamiento y la diáspora; se ubican en el presente, ya no como una etapa de la vida, sino como una noción que, deconstruida, vuelve a la historia para recorrerla, cuestionarla y saldar deudas psíquicas pendientes.

Los marcos sociales en la memoria de las infancias exiliadas

Laura-niña en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas*, nos sugiere la existencia de "memorias compartidas" que se activan en el recuento de experiencias del niño que es testigo, oyente y espectador, y que en el presente del escritor se convierte en narrador o protagonista. Hacer volver el pasado convierte a los niños en "los nuevos sujetos del nuevo pasado",[8] sus historias

[7] E. Jelin, *op. cit.*, p. 123.

[8] B. Sarlo, *op. cit.*, p. 19.

se actualizan como "nudos convocantes" de relatos que aluden a un tipo de experiencia guardada en el inconsciente, interpretada luego en códigos culturales y "prácticas perfomativas de actores que, más que re-presentar o recordar, se apropian y ponen en acto elementos de ese pasado".[9]

La memoria se activa en las experiencias compartidas y se singulariza en los recuerdos, es una forma de traer al presente ese pasado traumático para —de alguna forma— reelaborarlo. Por eso "hacer memoria" supone también "compartir memorias", recordar experiencias propias y ajenas para reconstruir recuerdos. Bajo esta lógica, estas dos novelas se convierten en un trabajo de hacer memoria, que recurren a los pasajes de la historia familiar y colectiva para recuperar en esos relatos experiencias perdidas en vacíos temporales, en olvidos o sinsentidos; visibles ahora en escritores y lectores "ávidos de infancias".[10]

Son memorias que dialogan con la noción de "marcos sociales" como la entiende Jelin (siguiendo a Halbwach): contextos en los que se encuadran las memorias individuales y que —en los trabajos que este texto analiza—, se materializa en soportes como el archivo, las relaciones familiares, las actitudes lúdicas y los trayectos. En las siguientes páginas se esbozarán a partir de los soportes mencionados, algunas ideas sobre las infancias exiliadas que aparecen en las obras.

El archivo

La lectura del archivo supone un juego temporal que nos conecta con lo que significa hacer memoria. Traer al presente pasajes del pasado y organizarlos en algún tipo de relato, habla de la recuperación de un archivo que remite a evidencias concretas del exilio y de los vínculos filiativos sostenidos en ese proceso; soportes físicos como: cartas, fotografías, documentos de identificación, pistas de lectura que hacen del archivo la pieza clave para iniciar la narración.

El archivo en *La casa de los conejos* es topográfico, la descripción detallada de espacios y sucesos en la voz de Laura-niña es una suerte de mapa mental

[9] E. Jelin, *op. cit.*, p. 121.

[10] Silvia Molloy, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 110.

y un registro que conserva en su memoria de mujer adulta; reescribirlos para dar origen a la novela, le implicó a la autora revisitar los lugares en qué vivió y conectar las imágenes que estaban guardadas en su cerebro con las de la prensa de la época. Esta historia hace parte de un "archivo pasivo" localizado en los periódicos de la época que registraron la noticia del allanamiento de la casa donde se producía *Evita montonera*; es pasivo porque por políticas de Estado los hechos fueron silenciados, sin embargo, alcanza matices dinámicos en la mente de la autora y en el ejercicio de escritura.

El archivo se activa en el exilio con *El azul de las abejas*, cuando Laura recurre a las cartas que compartió con su padre mientras él estaba en la cárcel y ella estaba en Francia exiliada con su madre, su relectura actualiza la memoria y nos habla del archivo vivo en las palabras. En la correspondencia reactivada primero por la lectura y luego por la reescritura. En la novela se abren caminos de reflexión, y dice la autora: "lo bueno de las cartas es que uno puede pintar las cosas como quiere. Sin mentir por eso. Elegir entre las cosas que nos rodean, de modo que todo parezca más bello en el papel".[11] Con esto se entiende que el archivo es al mismo tiempo verdad y ficción; prueba de que los hechos sí existieron y, material para ficcionalizar la historia personal en los relatos.

Las relaciones familiares

Las relaciones familiares son un vínculo complejo que "la generación de la posdictadura" escribe para establecer diferencias, y con ello, ubicarse con distancia respecto a los padres. El interés no está en dialogar con la memoria política del país, sino en desenmarañar lo íntimo de las historias familiares para buscar allí relatos que tengan algún tipo de sentido y que justifiquen la ausencia o reconozcan el abandono.

Las rupturas en los lazos familiares y las resignificaciones de vínculos afectivos con características filiales nos permiten ver en cada novela una trasformación en la concepción de familia, inicialmente nuclear, luego extensa o compuesta y, al final —casi siempre—, mononuclear con un solo

[11] Laura Alcoba, *El azul de las abejas*, p. 19.

progenitor o alguien que haga las veces de tal. Por ejemplo, *En la casa de los conejos* vemos que Laura-niña tiene una familia real nuclear: un padre, figura ausente por el encarcelamiento, una madre, ausente también por el rol militante que asume durante la dictadura, un abuelo abogado distante del conflicto político, social y afectivo que enfrenta su hija; y una abuela que aparece en momentos específicos de su vida. Pero también se ha construido una familia adoptiva: Daniel y Diana, "Cacho y Didi". En sus fantasías de niña, Didi suple el afecto de madre; ella "es muy hermosa e increíblemente sonriente. Yo siento de inmediato que su sonrisa me hace bien. Me da tanta paz como mi bautismo en el fuero de metal. Y tal vez más".[12]

En esta resignificación imaginaria, Laura asume roles sociales que le posibilitan la vida en la zona difusa de una niña atrapada en la guerra: "Diana me pide que vaya a buscar el pan y mire si hay movimientos raros, coches de policías u otros automóviles que no sean los de los vecinos, y con varias personas adentro […] Afuera no veo nada sospechoso",[13] la niña pasa de la invisibilidad a la militancia, y se entiende parte de un grupo al que debe proteger. La realidad creada acaba con el allanamiento de la casa. Tras la muerte de todos los integrantes, la madre viaja a Francia, y Laura es acogida por los abuelos hasta que sucede su exilio. En *El azul de las abejas*, hay una recomposición familiar: los abuelos se quedan en Argentina, y la familia de Laura es ahora mononuclear, por la presencia tan sólo de su madre.[14] Aquí la distancia afectiva con los seres que rodearon su infancia, el extrañamiento por sentirse extranjera y el miedo a no lograr la adecuada pronunciación del francés evocan en la niña una necesidad de escribir constantemente cartas a diversas personas de su ciudad natal; el primero en la lista es el padre, por esta vía ella hace un recuento de memorias que dialogan con lo íntimo de la historia familiar y trata de recuperar la figura paternal para mantener el vínculo y encontrarle sentido a la ausencia.

[12] *Ibid.*, p. 41.

[13] *Ibid.*, p. 104.

[14] El padre sigue prisionero, ausente en términos físicos, pero en este relato se hace presente por las cartas.

Las actitudes lúdicas y el juego

Las representaciones asociadas al juego permiten prefigurar lo que será la condición futura, espacios en los que se comprende el funcionamiento de la sociedad, iniciados como actos imitativos, acciones que evidencian el pensamiento animista, posteriormente acompañados de accesorios dramáticos —máscaras y disfraces—, para finalmente mostrarse como juegos de roles, considerados juegos de imitación con cargas afectivas más específicas; funciones en las que el niño manifiesta aquello que percibe de su entorno por medio de la emulación de las personas que componen su círculo cercano y de las experiencias que lo impactan decisivamente.

A través de la narración vemos que el juego de Laura-niña asiste al ocaso de una época y la guía en la aceptación de las etapas subsiguientes, sea que estén relacionadas con la evolución interior, o con la transformación del mundo. Por Erickson sabemos que el niño paulatinamente va construyendo la autonomía mediante un juego en primera instancia *autocósmico*, espacio solitario de exploración y conocimiento del mundo, luego desarrollado en *la microesfera*, lugar que es el de los juguetes, donde están sus tesoros personales, y por último instalado en la *macroesfera*, el espacio de la sociabilidad, destinado para insertarse en la cultura. Tal movimiento termina ubicando al niño en la pubertad y por tanto en una zona fronteriza que le muestra el camino hacia la adultez. La conquista de la autonomía, bajo esta lógica de etapas, se da cuando el niño va moviéndose hacia espacios potenciales cada vez más alejados de su nicho familiar, y más cercanos al mundo social exterior.

> La necesidad de reacomodar la realidad en constelaciones personales, de convertir en ritos actividades insignificantes, de dar vida propia al lenguaje, son frecuentes en los niños. Pero la insistencia con que la adulta rememora esas rupturas con respecto a la convención, rupturas que inauguran un orden diferente, parece apuntar a una recuperación de otro nivel, a una incorporación consciente de esos pasatiempos infantiles.[15]

[15] S. Molloy, *op. cit.*, p. 178.

Dice Andrea Jeftanovic que "el juego es una capacidad humana de dar otro sentido a una situación, una acción o un objeto que explora otras significaciones, otras perfomatividades del ser y del estar".[16] Desde esta perspectiva se entiende que en las actividades lúdicas, la niña exiliada subvierte las normas del mundo real y establece un universo secreto, vedado para los adultos, una forma de juego que además se convierte en un recurso para hacerle frente a su historia.

En las novelas de Laura Alcoba la niña juega a callar, a ser un testigo invisible. En *La casa de los conejos* tiene siete años, pero sabe que su misión es no decir nada: "del altillo secreto que hay en el cielo raso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que puedan venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos".[17] "No voy a decir nada, ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha, ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante".[18]

En el relato hay una condensación del horror que suprime en la niña las instancias de juego, y que la obligan a rescatar lo lúdico en la militancia clandestina. Por eso su historia se vale de las estrategias narrativas de los cuentos de hadas, en donde el inicio: "todo comenzó cuando [se convierte en] la conjugación mágica, el conjunto de palabras que unen 'la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente'",[19] una estrategia que le permite a la autora traer a la escritura los recuerdos de infancia y condensarlos en experiencias sensibles, para luego verbalizarlos a través de la niña.

En *El azul de las abejas*, Laura tiene instancias lúdicas más cercanas a la naturaleza infantil, pero también caracterizadas por el silencio y la imaginación. Por esto, antes del exilio ensaya su francés, se emociona al descubrir en las palabras que aprende vocales mudas, y practica su pronunciación con amigos imaginarios. Luego en el exilio, Laura —bordeando la adolescencia— habla de su vida cotidiana en la escuela, y rescata allí las

[16] Andrea Jeftanovic, *Hablan los hijos*: *Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, p. 151.

[17] L. Alcoba, *La casa de los conejos*, p. 16.

[18] *Ibid.*, p. 1.

[19] Italo Calvino, "A propósito de las raíces históricas de los cuentos de hadas en Vladimir Propp", en *Lingüístico y literatura*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1996, núm. 30, p. 91.

instancias lúdicas: "en la escuela Jacques Decour no hablo mucho; así y todo, ya me hice algunos amigos [...] A veces tengo la sensación de que formamos una pequeña banda. La banda del barrio latino del Blanc-Mensil, como diría Amalia: esos somos nosotros, 'Los pibes del barrio latino'. Yo soy el miembro más silencioso, pero la pasamos bien juntos".[20]

En sus juegos, la época de infancia es traída al presente mediante actos narrativos para representar "lo irrepresentable" de experiencias íntimas dislocadas en la memoria, como una especie de paréntesis en la subjetiva del adulto que rememora; una estrategia que les permite crear "siempre un efecto de juego"[21] del lugar visitado en la niñez.

A modo de conclusión: Los trayectos - mapas móviles del exilio

La ilusión del juego en los relatos de las infancias exiliadas es al mismo tiempo la ilusión de movimiento, en este espejismo el niño se transforma, como ya se dijo, en una "fuerte subjetividad"[22] que se apoya en la visibilidad de los trayectos. En este sentido, describir los recorridos de ciudad, viajes y juegos de desplazamiento es importante porque resalta, en un contexto coercitivo, una identidad que se resiste a desaparecer en el exilio, una subjetividad que se construye en el mismo desplazamiento.

Los itinerarios del exilio dan cuenta de movimientos de gran intensidad psíquica en los que las infancias superan los paradigmas identitarios asociados al lugar fijo —la casa, la familia tradicional— y ponen en discusión nuevas formas de ser y estar; aquí el niño se escapa de la noción de infancia tradicional (asociada a etapas del desarrollo) y existe como pluralidad en el desplazamiento, por lo cual resulta más acertado, en sintonía con Jeftanovic, hablar de 'las infancias' como trayecto:

[20] L. Alcoba, *El azul de las abejas*, p. 36.

[21] Jacques Derrida, *La Diseminación*, p. 443.

[22] B. Sarlo, *op. cit.*, p. 25.

> La infancia como desplazamiento o trayectoria ofrece perspectivas cambiantes, prefomativas en la construcción de sujetos y situaciones en relación a ese "vacío" inalcanzable e irreductible. Una herramienta que, si bien es consciente de su calidad de artificio, tiene un "punto ciego": la recreación de este punto de vista se enfrenta a la imposibilidad de reconstruir fehacientemente la experiencia de la niñez sin que esté condicionada al presente y a las intenciones del autor adulto.[23]

Transitan simbólicamente por una época de la vida, y literalmente por zonas geográficas fronterizas. Por esto sus juegos son en la mayoría juegos de desplazamiento, y competencia, una instancia lúdica que le permite conservar el impulso vital para seguir el trayecto. Cada lugar de llegada significa un nuevo espacio por conquistar, un nuevo juego por inventar, una nueva simulación. Los trayectos de Laura Alcoba terminan en un exilio definitivo, ella sólo regresa para reactivar la memoria, pero Francia termina por ser su hogar.

El mapa móvil del exilio habla del sentimiento de pérdida por el desarraigo que, según Enrique Aurora, tiene varias manifestaciones: primero, todo lo relacionado con la lengua y los parámetros culturales que indican "pertenencia a una comunidad lingüística determinada",[24] en este caso tenemos como ejemplo en *El azul de las abejas* a Laura deseosa de una "inmersión cultural" que sólo era posible en la medida en que desapareciera el acento argentino y surgiera naturalmente la pronunciación adecuada del francés, una forma de hablar que no la hiciera "pasar por tonta"[25] y le garantizar la aceptación social. Luego, la pérdida de la dimensión temporal, que anula el presente y está unida al referente del espacio: la tierra natal o la casa de infancia. La recuperación de esta dimensión, sólo es posible en la organización de un relato de memorias compartidas que está previamente contenido en marcos sociales.

En ambas novelas el universo de Laura es móvil y frágil, ser una niña en tránsito le obliga a despojarse de sus pertenencias, y vivir en espera de algo me-

[23] A. Jeftanovic, *op. cit.*, p. 32.

[24] Enrique Aurora, "Cesare Pavese: entre el exilio y la infancia", en *Bitácora, revista de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*, 1998, núm. 14, p. 5.

[25] L. Alcoba, *El azul de las abejas*, p. 72.

jor, tal vez más estable. Y mientras eso ocurre, son varios los lugares que habita, zonas de paso que impiden la sensación de pertenencia, pero que en todo caso ayudan a construir un sentido de la vida, una conciencia de sí y, por tanto, una subjetividad que se configura en el mismo movimiento diaspórico.

Bibliografía

Alcoba, Laura, *El azul de las abejas*. Buenos Aires, Edhasa, 2014. 125 pp.

Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa, 2008. 136 pp.

Aurora, Enrique. "Cesare Pavese: entre el exilio y la infancia", en *Bitácora, revista de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*. 1998, núm. 14, pp. 110 y ss.

Calvino, Italo, "A propósito de las raíces históricas de los cuentos de hadas en Vladimir Propp", en *Lingüística y literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1996, núm. 30, p. 74-78.

Derrida, Jacques. *La Diseminación*. Madrid, Fundamentos, 2007. 445 pp.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía (1917 [1915])", en *Obras completas Tomo xiv. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 235-255.

Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos*: *Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 2011. 273 pp.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2001. 146 pp.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. de José Esteban Calderón. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / fce, 1996. 301 pp. (Estudios de Lingüística y Literatura, xxxv / Colección Tierra Firme)

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. 168 pp.

CAPÍTULO IV:
Resonancias autobiográficas

La correspondencia entre Brasil y México en la poesía: Cecília Meireles y Alfonso Reyes

Claudia Dias Sampaio
Universidade Federal Fluminense (UFF)
e Fundação de Apoio à Pesquisa
do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)

Una de las intelectuales más activas del siglo XX en Brasil, Cecília Meireles, intercambió cartas con poetas e intelectuales brasileños y extranjeros, entre ellos Mário de Andrade, Alfonso Reyes, Armando Cortês-Rodrigues, Alberto de Serpa, Diogo de Macedo, Fernanda de Castro, Maria Vallupi, Augusto Meyer, Isabel do Prado, Gabriela Mistral y Carlos Drummond de Andrade.

Las cartas de Cecília fueron objeto de investigación, de estudios significativos que integran su bibliografía crítica, como los de Leila Gouvêa, Valéria Lâmego, Ana Maria Domingues de Oliveira, Jussara Santos Pimenta y Fernando Cristovão.[1] Cartas y documentos manuscritos de la autora, de los cuales se sabe están esparcidos por países como Brasil, México, Estados Unidos y Portugal, donde la actuación de Cecília ya es conocida, sobre todo por el estudio de Leila Gouvêa, *Cecília em Portugal* (2001).

En Brasil, las cartas que intercambió con su amiga Isabel do Prado y con los escritores Alberto de Serpa y Augusto Meyer están en el archivo de la Fundación Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro. Hay aún cartas mecanografiadas y manuscritos de la autora conservados por su amigo Darcy Damasceno, reunidos entre los materiales que él ha donado a la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. En México, las cartas entre Meireles y Alfonso Reyes integran el archivo de la Capilla Alfonsina, museo en la Ciudad de México donde se encuentran los archivos del escritor. La importancia

[1] *Cf.* Cristovão, 1982; Lâmego, 1996; Gouvea, 2001; Oliveira, 2001 y Pimenta, s/d. En dicho artículo, la autora presenta la ubicación de las cartas más conocidas de Cecília y la dirección de los archivos donde se encuentran. s/i.

de tales cartas se justifica porque en ellas encontramos uno de los puntos fuertes de la labor político-estético-cultural emprendida por esta escritora, incluso aún más en lo que se refiere a la educación y a la cultura mexicanas como referentes de los cambios sociales imaginados por Meireles para Brasil y los intentos de diálogo entre Brasil y América Latina.

Cecília y Reyes

En la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, en el Archivo de Darcy Damasceno, hay dos cartas de Reyes para Cecília, y es muy probable que sean las primeras de ese intercambio compendiado entre los años de 1931 y 1935, cuando Reyes estuvo en Brasil como embajador de México; y, más tarde, en 1940, cuando él ya había regresado a su país y Cecília, quien estuvo de paso por allá, le envió dos cartas más de las cuales tenemos registro.

En la primera de las cartas, las cuales se encuentran en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, Reyes le agradece amablemente los artículos de los periódicos que ella había publicado sobre él. Reyes dice que lo conmovió con su "consagración apostólica para el único problema que nos importa en la tierra, que es de acabar de humanizar el hombre".

La otra carta de Reyes a Cecília tiene fecha del día siguiente a la anterior y, al contrario de los que piensan que Reyes nunca leyó los versos de Cecília,[2] muestra que él sí leyó la poesía de Meireles y que le gustó. Esa carta es especial, pues es la única que nos revela el intercambio entre la producción poética tanto de ella como de él, quien además de agradecerle y halagar el libro de su amiga, le envía cinco poemas suyos.

Hay un tono amable y de complicidad en las palabras de Reyes que dejan entrever un diálogo aún poco conocido para el público.

Río, 20 de agosto de 1931.

[2] "Alfonso Reyes sentía especial atracción por mujeres que sumaran dos cualidades de difícil conjunción: belleza y talento, *raras avis*. Una fue sin duda su apreciada pero distante Cecília Meireles. Salvo el asunto de la biblioteca, Reyes no le prestó mayor atención, ni siquiera leyó sus versos". (Jorge Ruedas de la Serna, "Introducción", en *Alfonso Reyes. Diario*. s/i.)

> Amiga Cecília Meireles: Apenas acabo de agradecer un don, cuando ya ud. me obliga con otro, enviándome el gratísimo regalo de su libro *Nunca mais… e Poema dos poemas*, libro que ud. llama prehistórico, y que me resulta tan actual como toda poesía verdadera y sincera y, además, primorosamente trabajada. ¿Acaso sea don exclusivo de la mujer (y de los pocos hombres —sin ironía— que se les parecen) el poder aplicar a las cosas patéticas del espíritu la misma preciosidad de trabajo manual con que tejen rondas y encajes? Tímidamente me atrevo a enviarle 5 casi sonetos, que no tienen más mérito que la encantadora edición hecha con las manos del poeta andaluz Manolo Altolaguirre.
>
> La admira y ya de veras la quiere,
> Alfonso Reyes

Alfonso Reyes fue uno de los intelectuales latinoamericanos más célebres del siglo xx, construyó, entre 1911 y 1959, una obra que reúne prosa, poesía y artículos para periódicos y revistas, y además siempre sostuvo una intensa actividad política. Prestó servicios diplomáticos en España y fue embajador en Argentina y Brasil (vivió en Río de Janeiro de 1930 a 1938). El tiempo que pasó en Brasil coincidió con una etapa intensa de nuestra historia cultural y política. Pocos meses después de su llegada ocurrió la llamada "Revolución de 30", que marcó el inicio del largo periodo del gobierno de Getúlio Vargas. Reyes presenció muchos cambios en el escenario artístico e intelectual que sucedieron por aquellos años en el país. Mantuvo relaciones con intelectuales, periodistas, maestros y estudiantes de distintas corrientes ideológicas y promovió las discusiones sobre las políticas de acercamiento entre Brasil y los países hispanohablantes.[3]

En Río, Reyes fue amigo de los poetas Ribeiro Couto y Manuel Bandeira, con quienes estableció lazos estrechos incluso después de regresar a México. Gran parte de las cartas que ellos intercambiaron están en la Capilla Alfonsina, donde también se encuentran las cartas que Reyes recibió de Cecília Meireles, dieciséis en total. Este material ha sido poco analizado por los investigadores brasileños, pero James Willis Robb escribió en 1983 para la revista *Hispania* un pequeño artículo sobre el

[3] *Cf.* Regina Crespo, "Cultura e política: José de Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938)", en *Revista Brasileira de História*, julio, 2003, vol. 23, núm. 45.

tema de la amistad entre Reyes y Cecília, considerada por él como "una interesante relación de intercambio cultural alrededor de temas relevantes para México y Brasil".[4]

Otro estudio sobre dichas cartas que merece atención, incluso porque es uno de los pocos libros editados en Brasil sobre Alfonso Reyes, y en especial sobre la relación del escritor mexicano con Brasil, es *Alfonso Reyes e o Brasil. Um mexicano entre os cariocas* (2002), de Fred Ellison. Las cartas de Cecília para Reyes fueron también objeto de estudio para Regina Crespo. Resulta que el aspecto principal observado por Fred Ellison es que la escritora brasileña tenía en Reyes un consejero, una suerte de tutor, lo que es corroborado por Regina Crespo:

> La poeta Cecília Meireles, quien pertenecía a un grupo de maestros involucrados en la renovación educativa del país, fue una admiradora de Reyes. Según ella, Brasil necesitaba establecer un intercambio espiritual y ampliar sus relaciones con los pueblos del continente. Su juventud buscaba el universalismo y, para alcanzarlo, necesitaba de un guía. Ese guía fue Alfonso Reyes.[5]

Fred Ellison sostenía la hipótesis de un posible amorío, que según él se podía percibir por la tensión presente en las últimas cartas de Cecília enviadas a Reyes en los años cuarenta, cuando la poeta pasó por México rumbo a Estados Unidos. De hecho, si las comparamos con las anteriores, llama la atención el tono poco amable de esas dos últimas cartas (en particular en la que ella le anuncia su boda con Heitor Grilo).

Aunque tomemos en cuenta todas estas hipótesis, hay que remarcar que el objetivo de este análisis es la producción ficcional que atraviesa el intercambio epistolar, pues parece que es en el discurso de la ficción donde se halla la potencia de los discursos de ambos escritores.

[4] James Willis Robb, "Alfonso Reyes y Cecília Meireles: una amistad mexicano-brasileña", en *Hispania*, vol. 66, núm. 2, pp. 164-166.

[5] R. Crespo, *op. cit.* s/i.

Brasil y México, poemas y cartas

Reyes no fue un comentador de la literatura brasileña aunque haya convivido con escritores de la importancia de Cecília Meireles, Manuel Bandeira y Ribeiro Couto. No obstante, Brasil fue tema de sus ensayos y sobre todo de su ficción, tanto de los poemas como de las crónicas. Fue mediante la ficción que Reyes expresó su experiencia acerca de la vida en el país y su pensamiento sobre el mismo; nación a la que, en un principio, le costó adaptarse, pero con la cual más tarde tendría lazos de afecto, tantos que en una ocasión llegó a confesar en una carta a su amigo Ribeiro Couto que su corazón "latía en brasileño".[6]

En el volumen IX de sus obras completas se encuentran los libros dedicados a los ensayos sobre Brasil: "Norte y sur" e "História das laranjeiras". Fred Ellison ha analizado y entretejido muchos comentarios sobre los varios escritos que Reyes destinó a este país. Empero, aquí veremos algunos de ellos, en especial poemas que él ha dedicado a Río de Janeiro. Es muy probable que Reyes haya viajado poco por Brasil, ya que no hay registros de viajes suyos por el territorio. Lo que llama la atención, sin embargo, es que tanto su poesía como su narrativa tienen por escenario las calles y el paisaje de Río de Janeiro.

"Brasil en una castaña" (1942) es uno de los textos en prosa más significativos de la relación de Reyes con Brasil, de su pensamiento sobre el tema de la nación, y que ocupó una buena parte de las preocupaciones de los intelectuales latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX. En su intento de reflexionar sobre ese problema en su país, el escritor mexicano había escrito algunos años antes, "México en una nuez" (1930). Allí la castaña "húmeda, lacia y suave" simbolizaba a Brasil; en cambio, la nuez "seca, arrugada, dura y amarga" era para Reyes el símbolo de su país natal. Paulo Moreira llama la atención acerca de que los dos son frutos de origen europeo en tierras americanas y analiza los ensayos como "ejercicios intelectuales de reinvención a través del autoexamen, con vistas a forjar nuevas identidades para los principales países latinoamericanos, ahora como naciones modernas en vías de

[6] Manuscrito en hoja oficial: "El embajador de México". México, 15 de noviembre de 1934 (Fundação Casa de Rui Barbosa; consultado el 10 marzo de de 2011).

industrialización".[7] Además menciona un poema que Reyes escribió en el intervalo de la redacción de esos ensayos en 1932: "El ruido y el eco", donde ambos países son presentados a contrapunto, surgiendo entonces un tercer fruto: el coco.

Constituido por once cuartetas, en redondilla mayor, o sea, en versos de siete sílabas —los más simples desde el punto de vista de la métrica y predominantes en las cuartetas y canciones populares—, en "El ruido y el eco" existe, desde el título, un juego binario que recorre todo el poema. En un primer momento, el lector puede sentirse molesto por esta dicotomía, que parece, en principio, como una oposición entre bien y mal: de un lado el ruido, el alboroto; y, del otro, la reflexión, el acogimiento. Así, Brasil representa "el ruido" y México "el eco".

He percibido que hay un silencio casi meditativo en muchos de los mexicanos y, aunque nos une el gusto por la fiesta, de modo general las diferencias son bien marcadas entre la personalidad de los mexicanos y los brasileños.

El clima es uno de los elementos acerca del que podemos reflexionar para apreciar dichas diferencias, pues se relaciona con el modo de vida de los habitantes de un lugar y se refleja en su arquitectura, además de influir poderosamente en las relaciones interpersonales y subjetivas. En muchas de las regiones, como la Ciudad de México (que está a 2,400 m de altitud), vemos el efecto de lo árido y seco en la arquitectura de herencia mora, presente tanto en la capital como en los pueblos de alrededor, como Tlaxcala, Puebla y Cacaxtla, con sus jardines internos y sus fuentes, una vida vuelta hacia adentro.

En Río de Janeiro es al contrario, la vida late en las calles, movidas por el clima tropical, solar y de litoral. Sobre eso, Reyes apunta en su *Diario* una observación que había hecho Graça Aranha en su discurso durante el homenaje realizado para él en 1931, y en el cual el poeta mexicano estuvo presente: "Concurrí ayer al homenaje para Graça Aranha, donde presencié una de las primeras manifestaciones del nacionalismo litera-

[7] Paulo Moreira, "Alfonso Reyes: México e Brasil, entre a noz e a castanha", en *Revista del Programa de Pós-Graduación en Ciencia de la Literatura*, s/i.

rio en Brasil, y Aranha citó el ejemplo del arte ruso y el arte mexicano que proceden de dentro hacia fuera".[8]

Cuando llegó a Brasil, Reyes venía de una temporada como embajador de México en Buenos Aires y sufrió para adaptarse al nuevo ambiente. Se quejaba de la falta de diálogos intelectuales, de las condiciones de su vivienda y decía que extrañaba la vida en la sociedad porteña y de su México natal, como cuenta en su *Diario*:

> Río de Janeiro [domingo] 6 de abril 1930.
> No sé qué hacer. Estoy desconcertado y triste. Con deseo de abandonar hasta la carrera. Echo de menos mis cosas de Buenos Aires. Mi diablito. Mi vida. Tengo que dominarme. Quisiera irme a México…
>
> Río de Janeiro, [jueves] 10 de abril de 1930.
> Mundo demasiado colonial donde todavía la gente no sabe vivir y las casas son malas. Desconcertante soledad en que me encuentro.[9]

Tal vez por eso, por esa indisposición inicial de Reyes en relación con Brasil,[10] podemos apreciar la dicotomía de "El ruido y el eco" como una oposición entre lo bueno y lo malo. Según nuestras convenciones se piensa que lo bueno es el silencio o el recogimiento; y lo malo, el ruido y el alboroto. Sin embargo, los horizontes del poeta son otros, y lo que en un primer momento parece ser una dicotomía limitante, va ganando otra perspectiva a medida que avanzan las estrofas. Reyes escribe el poema desde Brasil, el "acá" y el "aquí" se refieren a la ciudad de Río de Janeiro:

> "Acá, en la punta del pie
> gira el tamanco al danzar,
> y las ajorcas son "cobras"
> que suben del calcañar".

[8] Río [jueves]. 15 mayo 1930. (*Cf.* Reyes, *Diario*, p. 9.)

[9] *Ibid.*, p. 4.

[10] *Cf.* R. Crespo, "Cultura e Política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938)", en *op. cit.*

“Allá” es el México natal. En el transcurso del poema, la dicotomía se fusiona. Y sí, tiene razón Paulo Moreira cuando dice que en “El ruido y el eco” los dos países son contrastados y que de ellos surge el tercer fruto: el coco. Es justo desde la introducción de esa alegoría que los contrastes se fusionan, como “dos madejas enlazadas / se tuercen en mi telar”.

Si aquí el coco de Alagoas
labrado en encaje, allá
la nuez de San Juan de Ulúa,
calada con el puñal.

Dan las mulatas del Mangue,
desnudas a la mitad,
de ahuacate y zapotillo
la cosecha natural.

¡Y yo, soñando que veo
piraguas por el Canal,
rebozos y trenzas negras
en que va injerto el rosal!

Entreluz de dos visiones
refleja y libra el cristal;
dos madejas enlazadas
se tuercen en mi telar.

“El ruido y el eco” es uno de los once poemas de *Romances del Río de Enero* (1932), pero Fred Ellison observa que esa obra es la expresión poética que Reyes no ha dedicado a ninguna otra ciudad: “ni París, ni Madrid, ni Buenos Aires, ni México, ni a su ciudad natal Monterrey —jamás provocó una expresión poética comparable”.[11]

Como hemos visto, Brasil para Reyes fue Río de Janeiro, además de los *Romances*, poemas como “Copacabana”, “São Sebastião” y “Guanabara” muestran la observación sensible del poeta que vivió intensamente la ciu-

[11] Fred P. Ellison, *Alfonso Reyes e o Brasil. Um mexicano entre cariocas*, p. 189.

dad, a manera de los viajantes europeos decimonónicos y de los poetas que por allí llegaron y fueron embrujados por la exuberante belleza de la geografía de la ciudad. Sin embargo, el mérito de Reyes, y su originalidad, fue el procedimiento de valerse de una "geografía emotiva", como afirma el comentario de su amigo Manuel Bandeira en la reseña que hace al *Romances del Río de Enero*: "Al fin surgió un poeta, un gran poeta, para cantar sobre la ciudad sin dejar esa cosa aburrida de la literatura de los volantes de turismo: el elogio del esplendor del escenario".[12]

Río de Enero, Río de Enero:
fuiste río y eres mar:
lo que recibes con ímpetu
lo devuelves de vagar.
("Río del olvido")

Bandeira señala la "fineza de la sensibilidad" y la "rica vida interior" que dieran a Reyes la virtud de "conocer los aspectos más sutiles del paisaje carioca, más intelectuales". Y remarca que "muchos poetas extranjeros se hundieron en el agua y en el sol de la Guanabara. Alfonso Reyes es el primero en vencer la difícil prueba, y con incomparable distinción de espíritu!"[13]

Esta reseña fue un gesto raro entre los escritores e intelectuales de entonces, quienes, de modo general, ignoraban la publicación del poeta mexicano, hecho que le provocó disgusto, como cuenta en una carta a su amigo Ribeiro Couto.

Ribeiro Couto era uno de los amigos brasileños de Reyes con quien compartía intereses literarios y la experiencia diplomática. La relación entre ellos quedó marcada por el surgimiento de la expresión "homem cordial", que más tarde se volvería motivo de los escritos de Sérgio Buarque de Holanda en *Raízes do Brasil*. La expresión apareció en una de las cartas que Couto envió

[12] Manuel Bandeira, "Resenha de Romances del Río de Enero", en *Revista Literatura*.
[13] *Idem*.

a Reyes, y que más tarde sería publicada en *Monterrey. Correo literario*, bajo el título de "El Hombre Cordial, producto americano".[14]

En la carta del 6 de marzo de 1952, en la cual Reyes contesta al pedido de Ribeiro Couto para que le envíe una carta sobre el "Hombre Cordial…", leemos acerca de la decepción del poeta mexicano en relación con el silencio en torno a la publicación de *Romances del Río de Enero* por parte de la crítica brasileña:

> Pronto le mandaré su carta sobre el Hombre Cordial y su traducción de mi Fuga de Navidad. He conservado esas páginas como oro en paño. Contribuyen a cubrir "ese hiato que divide nuestras dos culturas" y que fue para mí una triste manifestación del silencio absoluto con que acogió el Brasil mi librito de poemas *Romances del Río de Enero*, todo él consagrado a Río y escrito con el corazón y con la cabeza. Tal vez lo reedite yo en estos días, pues la primera edición de 300 ejemplares, hecha en Maestricht por Stols, se agotó pronto y realmente no llegó al público (México, D.F., 6 de marzo de 1952).

En su respuesta, el amigo expresa solidaridad al reclamo de Reyes, y justifica la falta de comentarios sobre la obra como resultado de una preferencia por una "poesía elocuente" que, según él, dominaba la escena poética de aquel entonces.

> Belgrado, sábado, 15 de marzo de 1952.
>
> Espero su nueva edición de los "Romances del Río de Enero". Comprendo muy bien y encuentro justa su observación: esos "Romances" no han tenido en Brasil los artículos de crítica necesarios. No sé a quién Ud. los ha regalado. Además no muchas personas allí serían capaces de "rendre", en artículos, el sonido de su poesía, o de "mettre l'accent" sobre los valores líricos y formales que ella contiene. Aunque sobran formas diversas, o diversas máscaras, es aún una cierta "poesía eloquente" la que "inflama as multidões contentes" en mi tierra.

[14] V*id*. Elvia Bezerra, "Ribeiro Couto e o homen cordial". Disponible en <www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf>; y Cassiano Nunes, "The characteristics of modern poetry in Brasil" /d. y Nunes, 1968.

A pesar de que el comentario parezca irónico, y hasta incluso negativo, podemos pensar en lo que Couto llama "eloquente" como el intenso movimiento de la poesía brasileña de aquellos años de 1950, donde era materia de discusión pública en revistas literarias y periódicos, como el "Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*",[15] cuya importancia fue fundamental en la construcción de un pensamiento crítico de la poesía brasileña. João Cabral de Melo Neto había publicado *O engenheiro* (1945), y nueve años más tarde Ferreira Gullar lanzó *A luta corporal* (1954), obras básicas en la creación del movimiento de la poesía concreta (1956) de los hermanos Campos, Décio Pignatari y Ferreira Gullar (quien en seguida se separó del grupo para lanzar el movimiento del neoconcretismo). Así, la "poesía elocuente" que "inflama una multitud de contenidos" tenía mucho más que ver con la difusión de una poesía que no agradaba a la élite de los poetas diplomáticos eruditos.

El panorama de la poesía en Brasil en la década de los cincuenta estaba, de hecho, lejos del formalismo presentado por Reyes, el cual hasta cierto punto pareciera estar más vinculado al movimiento de la generación del 45, en su propuesta de un retorno a las formas tradicionales del verso contrapunteado, y al experimentalismo de los modernistas del 22. Ese formalismo en la poesía de Alfonso Reyes se puede verificar por la composición formal de sus poemas, lo que confirman las "notas" que cierran el libro. Éstas fueron escritas por el propio poeta y explican su elección formal. Destaco aquí cuatro de las once notas que funcionan como una guía de lectura para los poemas:

> Once romances, de once cuartetas cada uno, procurando que todos acaben en la décima estrofa, para que la undécima cuelgue, arete o broche.
>
> Partir del flujo del romance, en estrofas, sin duda cediendo a la tendencia estrófica del corrido mexicano, hijo del romance peninsular.
>
> De cuando en cuando, darse el gusto de deslizar uno que otro lusitanismo. Estas contaminaciones entre el portugués y el español —se lo decía al joven Juan Valera no menor persona que el purista Estébanez Calderón— dan sazón al caldo.
>
> Cada cuarteta debiera repetir la idea general del poema, volver a dibujarla, aunque con objetos siempre diferentes [...] Las ciento veintiuna estrofas pondrían

[15] *Cf.* Haroldo Campos, "Que importancia teve o Suplemento Dominical", en *Folha de São Paulo*, 1996.

sitio a la misma emoción vaga, que nunca se entrega del todo; "No pude decirte lo que quería."

Su amiga Cecília Meireles no dejó de escribirle sobre los *Romances* y elogiarlos con entusiasmo. Ella consideró a las notas finales como "arte poética" con la cual, según Meireles, Reyes había creado "todo un género delicioso". En la carta del 9 de mayo de 1933, Cecília empieza disculpándose por haber tardado demasiado en contestarle, además de perder el "momento elegante de responder". El tono puede parecer dramático o consecuencia del humor peculiar de la poeta. Veamos un fragmento de lo que ella menciona sobre los *Romances*:

> […] esta Cecília es una criatura detestable, que siempre se atrasa con las cartas, deja pasar el momento elegante de responder […] Por eso pido que la perdone, pues ya son suficientes los tantos infortunios naturales. Con ese pedido, le envío este recibo sin chiste, con mi encantamiento conmovido delante de su poema a Brasil, donde están todas las estampas de Debret y *baianas* incomparables —delante de las cuales todas la mías se curvan […] Como si no bastara tanta maravilla, aún se le ocurrió aquella arte poética del final, en la cual, explicando su libro, está creando todo un género delicioso.

Podemos pensar en dos elementos que muestran la repercusión y la afinidad que poseen los temas de los *Romances del Río de Enero* con la obra de la poeta. Primero, la elección de la forma del romance, que responde al deseo de ambos por un mayor diálogo entre las Américas portuguesa y española, suerte de expresión poética que iba a ser empleada por Meireles pocos años después en una de sus obras más significativas, *Romanceiro da Inconfidência*.

Y las figuras de Debret, las *baianas*, para las cuales las de ella se curvan, eran las *baianas* (bahías) pintadas y escritas por Cecília en *Batuque*, *samba*, *macumba* (1935)[16] y que poseen afinidades con los *balangandãs* (baratijas) y amuletos presentados por Reyes en, por ejemplo, "Berenguendén", donde se advierte el interés de ambos por el folclore y la cultura brasileña. En los

[16] *Cf.* Marcia Ramos de Oliveira, "Batuque, samba e macumba nas palavras e pincéis de Cecília Meireles", en *Nuevo mundo*, *mundos nuevos*, 2008.

versos de ese poema, Reyes expone una suerte de amuletos, como son "el jacarandá, palo de mucho vivir", "La mano em figa", "Las monedas de Don Pedro", "La granada reventada…"

Toma y no le des a nadie,
que es secreto para ti,
y cuélgatelo en el pecho
donde tiene que lucir.
("Berenguendén")

En esa misma carta, Cecília cuenta que enviará a Reyes la invitación a la conferencia que hará en la Pró-arte sobre Cruz e Souza, "el poeta negro". La admiración de Cecília por Reyes era inmensa y parecía estar muy vinculada con su sentimiento acerca de lo que México representaba en cuanto a sus expectativas respecto de las transformaciones sociales, educativas y culturales en Brasil, plasmadas en el artículo que publicó, "O exemplo do México".[17]

Otro aspecto desde el cual podríamos pensar en las afinidades entre México y la poesía de Cecília es en lo referente a la muerte. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz ofrece una definición justa de cuanto al particular planteamiento de la muerte en la cultura mexicana: "Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte".[18] El tema de la muerte en la poesía de Cecília Meireles puede leerse como una señal de renovación, de culto a la vida, lo cual podemos apreciar en los siguientes versos del Cântico XIII, de los *Cânticos* (1927):

Renova-te.
Renasce em ti mesmo.
Multiplica os teus olhos, para verem mais.
Multiplica-se os teus braços para semeares tudo.
Destrói os olhos que tiverem visto.
Cria outros, para as visões novas.

[17] *Diário de Notícias*, Página de Educação, 15 de marzo, 1931.
[18] Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, p. 7.

Destrói os braços que tiverem semeado,
para se esquecerem de colher.
Sê sempre o mesmo.
Sempre outro. Mas sempre alto.
Sempre longe.
E dentro de tudo.

Cecília también expresó en su poesía su admiración por México. Fueron tres —de los cuales tenemos noticia— los poemas dedicados a este país: “Mexicain List and Tourists” (en *Vaga Música*), “Pastorzinho mexicano” (en *Mar absoluto e outros poemas*) e “Corrida mexicana” (en *Poemas de viagens*).

“Mexicain List and Tourists” lo escribió en 1940 en el restaurante El Charro, en Austin, Texas, durante la temporada en que dio clases en la Universidad de Austin sobre literatura brasileña. Leamos:

Pela fresca das seis horas,
as mesas estão floridas.
Pelos canteiros, abóboras.
Pelas mesas, mãos unidas.
(*Tacos y tortillas*.)

Al final de cada estrofa, ella inserta entre paréntesis algunos nombres de las comidas mexicanas, empieza por (*Tacos*) y va sumando (*Tacos y tortillas*), (*Tacos, tortillas y enchiladas*). Hay que recordar que Cecília escribe desde un restaurante en Estados Unidos, donde la comida es la “Texmex”, una fusión entre la *fast-food* gringa y la resistencia cultural de la culinaria mexicana.

La comida es uno de los elementos más fundamentales de la cultura mexicana, comer es un ritual, momento de convivir en familia y con amigos. Es muy común ver en la publicidad de los restaurantes, principalmente, en las “fondas”, donde se sirve comida casera, la frase “¡Coma como Dios manda!”

Un aspecto común en los tres poemas es la narrativa rimada, frecuente en la poesía de Meireles. En “Pastorzinho mexicano” aparece el personaje del joven pastor y su manada “as três crias de seu flanco”; y, en “Corrida mexicana”,

encontramos otro personaje, el chofer de un taxi, pero en este caso llama la atención la situación: el viaje en taxi en un día especial porque gira en torno a una famosa corrida taurina.

Por lo general, a los taxistas de la Ciudad de México les gusta platicar, aún más cuando se trata de pasajeros brasileños. Así, la plática del chofer con la poeta tiene por eje central la corrida de aquel día, "os touros bravos e a toureira que tinha apenas 17 anos". Las corridas, herencia española, siguen siendo un elemento típico de la cultura mexicana. De esta manera, en los tres poemas hay elementos simbólicos de la cultura mexicana, aspectos que encantaron a Cecília, pues se refiere a ellos como "as maravilhas da vida costumeira":

Com palavras quase eruditas
e olhares muito mexicanos
o chofer me disse que a tarde
devia ser das mais bonitas:
os touros bravos, e a toureira
tinha apenas 17 anos.

E mostrando, com certo alarde,
além dessa, outras maravilhas
de sua vida costumeira.
("Corrida mexicana")

La observación de los elementos claves de esta cultura es prueba de la admiración de Meireles por México, pero lo que más le llamó la atención fue sin duda el modelo de cultura y educación que surgió pocos años después de la célebre Revolución mexicana de 1910.

La educación artística, implementada durante la etapa posrevolucionaria (1920-1930), se caracterizó por la convergencia de diversas iniciativas culturales, lo que propició el inicio del movimiento muralista, el surgimiento del movimiento vanguardista en la literatura mexicana —con el grupo de los escritores estridentitas—, los centros populares de pintura, las escuelas de escultura y pintura al aire libre, además de los programas culturales que se difundieron por el país.

En 1920, el analfabetismo entre la población mexicana era de más del 70 % y José Vasconcelos, en aquel momento rector de la Universidad de México, puso en práctica una suerte de medidas en su intento por cambiar aquella situación. Una de ellas fue la creación de la Secretaria de Educación Pública, en la que instauró el Departamento de Bellas Artes y el de Educación y Cultura para la población indígena.

Vasconcelos fue el principal promotor del movimiento muralista mexica-

no, para él la educación estaba ligada al ámbito cultural y poseía un carácter de gran impulso social. Él mandó imprimir millares de libros de autores clásicos de la literatura universal que fueron distribuidos entre distintos sectores de la población, e "hizo bibliotecas, fijas e itinerantes y apoyó la difusión de las artes en todas sus modalidades, especialmente la literatura, el teatro, la música y la danza".[19]

Ese entusiasmo por una educación estética contagió a otros activistas del pensamiento latinoamericano, como Gabriela Mistral, quien fue invitada por Vasconcelos para participar en su proyecto de restructuración de la educación en México, y Cecília Meireles, que en diversos momentos expresó su admiración por dichas iniciativas y su deseo de que éstas pudieran llevarse a cabo también en Brasil. Por tanto, el deseo de una educación estética en América Latina parece haber sido el punto de encuentro entre Cecília, Alfonso Reyes y Gabriela, el motor que puso en marcha a esa red de intelectuales.

Aunque no haya un rasgo de radicalidad en sus posiciones políticas —como en Sartre, por ejemplo—, Cecília, Reyes y Gabriela participaron activamente en el debate público de su época. Fueron escritores que defendieron sobre todo la transformación de los sistemas educativos de sus países.

Su participación en la sociedad, a través de artículos en periódicos y revistas, y el conjunto de relaciones que establecieron con otros intelectuales extranjeros, así como las actividades literarias y docentes —como en el caso de Cecília y Gabriela— fueron posturas que los tres compartieron, coincidiendo además en el profundo lazo que tendieron entre la vida misma y la historia.

[19] Laura González Matute, "Proyectos educativos en la posrevolución: escuelas de pintura al aire libre", s/i.

Esa conexión entre la vida y la historia, teniendo al lenguaje como la vía para hacer propuestas y escrutar el sufrimiento humano, la reivindica asimismo Giuseppe Ungaretti como algo peculiar de todo gran escritor. Según el poeta italiano: "Un escritor, un poeta, está siempre, para mí, *engagé*, involucrado: involucrado en hacer que el hombre redescubra sus fuentes de vida moral, a las que las estructuras sociales de cualquier constitución siempre se inclinan a corromper y agotar".[20]

[20] Giuseppe Ungaretti, *Razões de uma poesia*, p. 222.

Bibliografía

ANDRADE DRUMMOND, Carlos, "Sentimento do Mundo, 1935-40", en *Obra completa*, Río de Janeiro, José Aguilar Editora, 1967. s/i.

BANDEIRA, Manuel, "Resenha de *Romances del Río de Enero*", en *Revista Literatura*, 5 de Júlio de 1933. s/i.

BEZERRA, Elvia de, "Ribeiro Couto e o homem cordial". Disponible en: www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf

CAMPOS, Haroldo. "Que importância teve o Suplemento Dominical", en *Folha de S. Paulo* [en línea]. Publicado el 21 de diciembre de 1996. Disponible en: http://www.jornaldepoesia.jor.br/har17.html

CRESPO FRANZONI, Regina Aida, "Entre porteños y cariocas. Alfonso Reyes, embajador", en Luz Bejarano y Yolanda Hernández, coords., *Alfonos Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*. Madrid, Instituto Cervantes, UANL, Colegio Civil, Centro Cultural Universitario, 2007, Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/crespo.htm

CRESPO, Regina Aída, "Cultura e política: José de Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938)", en *Revista Brasileira de História.* Júlio, vol. 23, núm. 45, 2003. s/i.

CRISTÓVÃO, Fernando, "Compreensão portuguesa de Cecília Meireles", en Revista *Colóquio / Letras*. Noviembre 1978, núm. 46.

ELLISON, Fred P,*Alfonso Reyes e o Brasil. Um mexicano entre cariocas,* Río de Janeiro, Consulado General de México / Topbooks, 2002. s/i.

GONZÁLEZ MATUTE, Laura, "Proyectos educativos en la posrevolución: escuelas de pintura al aire libre", en *Discurso Visual* [en línea]. Enero-junio 2008, núm. 10. [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2016]. Disponible en http://discursovisual.net/dvweb10/agora/agolaura.htm

GOUVÊA, Leila V. B, *Cecília em Portugal*. São Paulo, Iluminuras, 2001. s/i.

MARTÍNEZ, José Luis, ed., *Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México, FCE, 1986. s/i.

MEIRELES, Cecília, "Carta del Brasil", en *Realidad. Revista de Ideas*, 1947, núm. 1. s/i.

Meireles, Cecília, "O exemplo do México", en *Diário de Notícias*, Página de Educação, Río de Janeiro, 15 de marzo, 1931. Consultado en "Periódicos" de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, diciembre, 2010. s/i.

Meireles, Cecília, *Obra poética*. Río de Janeiro, José Aguilar Editora, 1967. s/i.

Moreira, Paulo, "Alfonso Reyes: México e Brasil, entre a noz e a castanha", en *Revista del Programa de Pós-Graduación en Ciencia de la Literatura, UFRJ*, 2010, año xiv, núm. 23, pp. 73-87.

Nunes, Cassiano, "The Characteristics of Modern Poetry in Brazil", en *Comparative Literature Studies*. Marzo, 1968, vol. 5, núm. 1, pp. 21-39.

Oliveira, Márcia Ramos de, "Batuque, samba e macumba nas palavras e pincéis de Cecília Meireles", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008. Disponible en:<http://nuevomundo.revues.org/index1555.html.>

Paz, Octavio, *El Laberinto de la soledad*. Madrid, fce, 1992. 351 pp.

Reyes, Alfonso, *Obras completas iii. Diario 1930-1936.* México, fce, 1996.

Robb, James Willis, "Alfonso Reyes y Cecília Meireles: una amistad mexicano-brasileña", en *Hispania*. Mayo, 1983, vol. 66, núm. 2, pp. 164-166.

Ungaretti, Giuseppe, *Razões de uma poesía*. São Paulo, Edusp / Imaginário, 1994. 264 pp.

Salvador Elizondo y la obsesión por la memoria en dos textos autobiográficos

Carlos Alberto Gutiérrez Martínez
Seminario de Escritura Autobiográfica / FFL /
Centro de Enseñanza para Extranjeros UNAM

La obsesión laberíntica descrita en la imagen de un hombre que escribe —que mentalmente se ve escribir que escribe y que se recuerda escribiendo que escribía— se itera de modo recurrente en los motivos, en los temas y en la poética toda que configura la obra de Salvador Elizondo. La frase "recuerdas", que casi prodigiosamente inaugura y concluye *Farabeuf* y que es concomitantemente una pregunta, una invocación e incluso el comienzo de un diálogo cifra —a partir de la contundencia de tal oración— uno de los temas que más preocupó y que al mismo tiempo ocupó el quehacer literario del narrador mexicano: la restauración de la memoria a partir de la articulación de poderosas imágenes —como la del supliciado chino o el cuadro *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano también en *Farabeuf*— a partir de la narración de historias o al sumergirse en la profundidad de complejas descripciones inundadas de la plasticidad ora de una fotografía, ora de vívidas proyecciones cinematográficas.

En la obra de Salvador Elizondo, como en la de casi todos los autores literarios, podrían encontrarse con más o menos facilidad, rastros de escritura autobiográfica involuntaria o elaborada; no obstante, es sólo desde esta última modalidad en la que puedo hablar del pomposo término "obsesión", al que aludo desde el título de la presente comunicación. Si me limito a mencionar el número de libros publicados por el escritor, la obra del creador de *El grafógrafo* posee una nómina de unos trece títulos publicados en vida de su autor y dependiendo del criterio con el que se midan serán escasos o, acaso, suficientes. Si bien, al número de volúmenes del autor habrá que añadir los textos dispersos en revistas y suplementos culturales, la cantidad de obra publicada es apenas considerable si se le

compara con "los más de cien cuadernos de diarios, escritura y dibujo que abarcan del año 1945 al 26 de marzo de 2006"[1] como explica Paulina Lavista —editora y última esposa del artista— en el prólogo de la selección que tuvo a bien presentar en 2015, como la primera parte de los *Diarios (1945-1985)* del autor de *El hipogeo secreto*.

Para el breve acercamiento de las siguientes páginas me serviré, entonces, de algunos pasajes del primer tomo de los *Diarios (1945-1985)* y de la *Autobiografía precoz*, publicada originalmente en 1966 para la colección que llevaba el mismo membrete, en el caso del resto de autores seleccionados para la serie (Juan García Ponce, Gustavo Sainz, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, José Agustín) y que por esos años transitaban la década comprendida entre los treinta y cuarenta años de edad; todo esto bajo el encargo de Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo para el sello Empresas Editoriales. La *autobiografía precoz* de nuestro autor, cuenta con dos ediciones más: la del sello Aldus (2000) y la más reciente de Atalanta (2010). Si como menciono, la modalidad de escritura más abundante en la obra de Elizondo fueron sus *Diarios*, la cantidad de cuadernos publicados es limitada en el conjunto de la obra, por lo que comenzaré con los apuntes a su ejercicio autobiográfico, publicado varias décadas antes y de cuya concreción dispone íntegramente el lector del artífice de *Elsinore*: *un cuaderno*.

Al tratarse de un texto por encargo, perteneciente a una colección cuyo estilo individual fue en cada caso lo que les daría su singularidad a los volúmenes, el autobiógrafo declara al comienzo del texto, a modo de disculpa, que a su edad la "perspectiva de la vida es demasiado presuntuosa"[2] para concretarla, puesto que "la vida [dice] todavía me está viviendo, en el mismo sentido en el que se emplea el gerundio *está lloviendo*".[3] Sin embargo; argumenta que: "la importancia de una autobiografía reside en las conclusiones que nos propone o que sacamos, más que en las

[1] Paulina Lavista, "Prólogo", en Salvador Elizondo, *Diarios (1945-1985)*, p. 12.

[2] Salvador Elizondo, *El mar de iguanas*, p. 31.

[3] *Idem*.

anécdotas que nos relata",[4] con lo que el responsable del texto se declara capaz de interiorizar en su experiencia debido al mensaje que éste pueda transmitir, sin importar los fragmentos de existencia que decida contar, lo que pareciera sugerir un testimonio que, de primera mano, pondera el aprendizaje que las conclusiones de su lectura pueda dejar en el lector.

Cabe señalar que para la edición Aldus del año 2000, Elizondo reconsideró el tema de la pertinencia autobiográfica de su texto y objetó una advertencia en la que apunta que a la edad de treinta y tres años —que tenía en 1966— no contaba todavía con un testimonio suficientemente válido de sí mismo: "Este libro habla de mí como si a lo largo del trecho que narra no hubiera yo tenido una vida de relación con los demás".[5] Independientemente de esta última revisión a la pertinencia de la autobiografía precoz, creo importante tomar en consideración que la opinión del "viejo" Elizondo, que ejerce una crítica al joven no busca anular el valor del texto original; no obstante, la observación de la crítica más reciente, revive la discusión inicial de la autobiografía, como se verá unas líneas adelante y, más bien, pareciera ajustarse al apunte de Georges Gusdorf, quien anotó que el autobiógrafo supone que su existencia importa al mundo y que su muerte lo dejará incompleto, es decir, que "el autor de una autobiografía entonces, da a su imagen un tipo de relieve en relación a su entorno".[6]

Si regreso al Elizondo de la edición de Aldus, éste aprueba de manera tajante su autobiografía de juventud al reflexionar que "en última instancia, si no quería que se conociera mi vida ¿para qué escribí el libro?".[7]

De vuelta a la *Autobiografía precoz*, el narrador añade a su argumentación inicial que:

> Nuestra idiosincrasia está hecha de los prejuicios que se resumen en nuestras opiniones y ni siquiera por lo que respecta a mi propia persona me considero en posesión de una visión clara. Hasta ahora, sólo puedo tener conciencia de

[4] *Idem*.

[5] S. Elizondo, *Autobiografía precoz*, p. 4.

[6] Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, p. 10.

[7] S. Elizondo, *Autobiografía precoz.*, p. 5.

> mi vida como una experiencia en la que he visto o imaginado algunas imágenes y en la que he dicho o escuchado algunas frases.[8]

Lo que refuerza la capacidad de transmitir un aprendizaje a partir de las reflexiones en torno al *yo* que testimonia, atestigua, formula e incluso que imagina. Todos ellos, motivos que cifran algunas conclusiones para sus lectores, como asegura el autobiógrafo. Desde esta óptica, el texto parece estar de acuerdo en que "su condición de precoz" tiene la ventaja de no caer en el cinismo "desvergonzado" de la vejez —en opinión de Camilo José Cela en *La rosa*—[9] y, por el contrario, detenerse en mitad de un camino capaz de indagar en el pasado y conjeturar en el porvenir. Vale decir que cuando el libro de memorias del escritor coruñés vio la luz, éste contaba con treinta y cuatro años (1959), sólo uno más que Elizondo en su mencionado texto. A razón de casos como el de Elizondo y Cela, Ana Caballé opina de manera puntual, en su luminoso estudio sobre la autobiografía —*Narcisos de tinta*—, que "una ventaja indudable de las memorias precoces es la de asegurar el testimonio de una vida ante la incierta fecha de la muerte";[10] afirmación que observa en la autobiografía, quizás, una introspección vívida de la experiencia, más que una lectura del futuro o una precipitada conclusión de la experiencia.

Desde los primeros párrafos de la *Autobiografía precoz*, el texto se podría relacionar con los elementos del paradigmático esquema —o diciéndolo literalmente— del "pacto de lectura" que Phillipe Lejeune formula al detallar que un autobiógrafo no es una persona sino "una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto",[11] es decir, que se trata del intermediario entre la vida y su testimonio, y que se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable del discurso que da fe de su existencia.

De acuerdo con la brevedad de las autobiografías precoces, la de Elizondo rememora prácticamente un solo —e insólito— pasaje de su infancia al lado

[8] S. Elizondo, *El mar de iguanas*, p. 32.

[9] *Cf.* Ana Caballé, *Narcisos de tinta*, p. 83.

[10] *Ibid.*, p. 84.

[11] Phillipe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, p. 51.

de su cuidadora alemana en los años del adoctrinamiento más vehemente de la era nazi, justo antes del estallido de la guerra, a finales de la década del treinta. En pocas páginas, temas como su predilección por la imagen y la pintura, la fotografía; el conocimiento de Silvia, su primera esposa; el valor de la poesía y las vislumbres de la locura, producto de su apasionada relación con Silvia, complementan la vibrante síntesis de la vida del todavía joven Salvador. Poco antes de la mitad del texto, en el pasaje cuya reflexión está puesta en el valor de una de sus obsesiones principales —la creación poética y su configuración de los sentidos través de la escritura— dice el autobiógrafo: "El tiempo llegará sin duda en que abandone este lirismo en aras del supremo menester, o mester poético, pero es que estoy comprometido, más comprometido con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo".[12] ¿No es este último fragmento una confesión que asume un interés mayor por sí mismo —o mejor dicho lo que implica un encuentro con la interioridad entre la persona que se mira frente al espejo disuelta en la complejidad de su *yo*?

Mirarse al espejo, entonces, no es suficiente para reconocerse, pero procurarse un examen y restaurar la memoria desde el texto es probablemente el camino más seguro o más confiable para suscitar el encuentro con el *yo*. En este sentido es que José María Pozuelo Yvancos cavila en que el *yo* de la autobiografía no remite a una categoría "ya hecha o conocida" sino al contrario, que se ha formado "en Occidente, en los últimos siglos en la medida en que a su través ha podido plantearse el problema crucial de la constitución de la idea de sujeto y la construcción lingüística, textual de tal identidad".[13] Es así, que la voz autobiográfica de Elizondo reflexiona, a partir de la problemática que supone la constitución del sujeto, que: "súbitamente llegué a la conclusión de que mi vida estaba ligada ineluctablemente al terror de los silencios significativos, de las ilusiones veladas, de los recuerdos obscenos, y que todas esas taras me habían hecho lo que era y lo que soy",[14] razón que apoya el argumento inicial y

[12] S. Elizondo, *El mar de iguanas*, p. 44.

[13] José María PozueloYvancos, *Poética de la ficción*, p. 192.

[14] S. Elizondo, *El mar de iguanas*, p. 72.

que basa su construcción en la calidad de testigo presencial de los recuerdos y las desilusiones que devinieron en lo que llama "silencios significativos".[15]

Habida cuenta de la previsión que plantea una lectura de la primera parte de los *Diarios (1945-1985)* de Salvador Elizondo —por tratarse de una selección apenas representativa del material, y cuya lectura se encuentra condicionada por el trabajo de selección y disposición— considero que es posible elaborar una lectura a partir de los indicios que pautan la restauración del presente trazado en distintos momentos de su vida y madurez, en los que la voz del autor sigue siendo fiel a los manuscritos originales.

En su labor editorial con los *Diarios* de Elizondo, Paulina Lavista advierte en su prefacio: "Cuando me uní a él, sus diarios, antes esporádicos, se convirtieron en eso: en verdaderos diarios, era para él casi una obligación escribir aunque fuera unas líneas cada día".[16] Lo que es coherente con el objetivo de la editora, quien asegura que la continuidad y abundancia en la obra de Elizondo se encuentra, precisamente, en la férrea disciplina del artista en la redacción de las entradas de su diario. Bajo esta idea, Lavista dividió los cuadernos originales en doce partes que siguen un orden cronológico, además de dar a cada uno un título que los describe. Cada apartado está provisto, incluso, de un paratexto que ubica al lector en el espacio y tiempo de la escritura, a la vez que comentan breves rasgos estéticos o de carácter histórico de los fragmentos seleccionados.

Todo diario está constituido, desde su génesis, de una serie de fragmentos dispuestos de múltiples maneras, como señala José Romera Castillo, "al unir los fragmentos diarísticos se llega al mosaico de una vida".[17] No obstante, en el caso del volumen *Diarios (1945-1985)* el trabajo de edición es a tal punto un condicionante, que el texto se convierte en un álbum fotográfico bien cuidado e incluso en un libro-objeto, razón suficiente para tomar en consideración su doble carga de fragmentariedad discursiva. Una de las entradas iniciales del primer apartado, titulado "Cuadernos de Elsinore", fechada el 23 de diciembre de 1947 dice: "Hoy es el día en que todos, en mis circunstancias, nos dolemos de las cosas que no hicimos y que hubiéramos

[15] *Ibid.*, p. 72.

[16] P. Lavista, *op. cit.*, p. 11.

[17] José Romera Castillo, *De primera mano, escritura autobiográfica en España*, p. 344.

podido hacer —esto duele porque en fin, las cosas que ya hicimos, pues ya las hicimos y ya no tienen remedio, sin embargo, lo que no hicimos es diferente […]".[18] A diferencia de las reflexiones de carácter testimonial que en su autobiografía buscaban dar fe de una selección mucho más acotada de lo que describían, las entradas de su diario establecen un diálogo mucho más orgánico que generalmente proyecta con claridad los estados de ánimo del diarista que, como en el fragmento anterior, apelan a un mensaje directo, sensorial, más allá del estilo que enarbola al sujeto de su texto autobiográfico y que caracteriza lo que Ana Caballé llama el "ideal individualista" del diario, en el que distingue: "dos discursos ideológicos centrales en su configuración como modelo: la idea de soberanía del individuo frente al grupo y la idea de distinción, de singularidad, capaz de reflejarse en todas aquellas empresas públicas y privadas, que emprende el individuo para su autorrealización".[19]

Para 1947, Elizondo contaba con escasos quince años, pero su escritura se advierte, ya desde esos años, imbuida del carácter reflexivo y provisto de la rémora de la melancolía, que en 1966 dibujaba ya una tenue displicencia en el autobiógrafo. Treinta y cinco años después de la entrada de 1947 de sus *Diarios* se lee, el sábado 18 de septiembre de 1982:

> *BJ tristesse*. En fin, estoy un poco desencantado de mi vida pasada. Ahora tengo que vivir la vida íntima, interior de la memoria. Apenas tengo vida para hacer un repaso bastante sumario de lo que ya he vivido. Como que desde el punto de vista literario no me esperan grandes cosas. No creo poder llegar nunca a las alturas de Conrad o de Joyce. Tampoco tengo prisa. Quisiera tener el propósito sostenido y la paz del espíritu para trabajar mucho en una sola cosa.[20]

La facilidad de palabra que pareciera dilucidar una nota diarística con cierta aprehensión, no desprovista de un ligero humor, que contrarresta la queja del diarista por no ser un "gran escritor" o un hombre dedicado a una sola actividad, revela quizá su mayor profundidad en el acto que supone "vivir la vida

[18] S. Elizondo, *Diarios (1945-1985)*, p. 21.

[19] A. Caballé, "Filosofía, intimidad y diario: lo que quedó atrás", en *Pasé la mañana escribiendo*, p. 19.

[20] S. Elizondo, *Diarios (1945-1985)*, p. 283.

íntima, interior de la memoria" a partir de ese celoso registro, de esa sutil bitácora diaria que evidencia por un lado, lo que llamé al principio de estas notas una obsesión por la memoria, liberada a través de lo que parece ser su único vehículo: la escritura.

Las entradas del *Diario* del 23 de diciembre de 1947 y la del 18 septiembre de 1982 parecieran estar de acuerdo en la infortunada imposibilidad de "hacer", es decir, que en la primera de ellas, el adolescente reflexiona y

parece añorar lo que no pudo hacer teniendo la ocasión; en tanto que el hombre maduro —con más de un cuarto de siglo más a cuentas— padece del mismo sentimiento de frustración y desencanto, probablemente debido a todo aquello que estuvo en sus manos hacer y sin notarlo resbaló de su presente.

Si bien, el acontecimiento que distancia al primer Elizondo del último —más allá de la madurez que le otorgó la experiencia y luego de la lectura de ambos fragmentos autobiográficos— es la mirada en el espejo, que como sugiere en su *Autobiografía precoz*, clama por esa interioridad de la memoria o ese silencio significativo que se ocupa de dibujar los contornos de un rostro mediante el registro de lo que ve, de lo que escucha y, sobre todo, de lo que le resulta imposible realizar en la cotidianidad de unas pocas líneas que dialogan con los días y las fechas, al tiempo que colocan los mosaicos de su obsesivo diario de unos cien cuadernos manuscritos que —como en su poética de la ficción— reconstruyen a partir del vehículo de la memoria, episodios de una vida plagada de la iteración de escribir, "de verse escribir" bajo el dictado de la voz que invoca y simultáneamente conjura la pregunta: ¿Recuerdas?

Bibliografía

Caballé, Anna, "Filosofía, intimidad y diario: Lo que quedó atrás", en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015, pp.17-38.

Caballé, Anna, *Narcisos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo xix y xx)*. Madrid, Megazul-Endymion, 1995, 244 pp.

Elizondo, Salvador, *Autobiografía precoz*. México, Aldus, 2000. 79 pp.

Elizondo, Salvador, *Diarios (1945-1985*). Pról. de Paulina Lavista. México, fce, 2015. 339 pp.

Elizondo, Salvador, *El mar de iguanas*. Girona, Atalanta, 2010. 313 pp.

Gusdorf, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-17. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-61. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993. 256 pp.

Romera Castillo, José, *De primera mano, escritura autobiográfica en España*. Madrid, Visor, 2006. 645 pp.

Juan García Ponce y Salvador Elizondo: encuentros y desencuentros

Hernán Lara Zavala
FFL-UNAM

I

De alguna manera toda escritura de ficción proviene en el fondo de un sustento autobiográfico, aunque sea porque todo autor recurre a su propia experiencia y personalidad para crear los elementos que le permitirán urdir sus fabulaciones y establecer la correspondencia entre escritor, tema, tono y estilo. En un ensayo reciente del escritor irlandés John Banville titulado *Fiction and the Dream* (la narrativa y el sueño), afirma que: "El anhelo de todo novelista es provocar en el lector un sueño, no para leerlo sino para vivirlo".[1] El novelista sabe que los acontecimientos del pasado están siempre a su alcance para que él pueda moldearlos como mejor le plazca, pues un escritor es aquel que le gusta recrear su experiencia mediante el uso de su imaginación. Obviamente algunos autores son mucho más autorreferenciales que otros y sus historias se basan en hechos cercanos a su vida personal o familiar para convertirse a sí mismos en protagonistas de sus fábulas. Este es el caso de Marcel Proust en su monumental *En busca del tiempo perdido* o de James Joyce en su novela *El retrato del artista adolescente* que, de algún modo, reflejan sus vivencias, sentires, entornos y anhelos sin la intención de ocultar su origen, pero buscando transformar su experiencia en materia literaria, es decir, transformando la memoria en imaginación. A estos escritores Isaiah Berlin los define como escritores "erizos" dado que se concentran en un tema muy ceñido

[1] John Banville,"Fiction and the Dream", en Munira H. Mutran y Laura P. Z. Izarra, eds., *Irish Studies in Brazil*, pp. 21-28. (Pesquisa e Crítica, 1). La traducción es mía.

pero que dominan con profundidad. El otro tipo de escritor, el que logra mimetizarse a su antojo para usurpar múltiples personalidades y recrear situaciones ajenas a su vivencia personal, Berlin los define como escritores "zorros", pues consiguen "asemejarse", mediante astucia artística, con cualquier personaje, tema o escenario. Autores como Cervantes, Tolstoi, Dickens, Balzac o Carlos Fuentes serían los típicos representantes del escritor zorro.

Desde esta perspectiva, bien podría afirmarse que la obra narrativa de Juan García Ponce, en general, abunda en referencias autobiográficas aunque su intención básica no haya sido, en principio, la de narrar su propia vida sino más bien recrear una experiencia intelectual, amorosa o erótica para convertirla en lo que a él le gustaba llamar "una imagen": "me gustaría que mi obra, cualquiera que fuera su posible valor, pudiera verse como una biografía de mis ideas, sin darle mayor importancia a los géneros".[2] Sus temas son la infancia, el amor, la mujer, el arte, las fronteras de la identidad personal y la transgresión erótica. No obstante, entre sus muchas obras hay dos que tienen la intención expresa de contar, de manera autobiográfica, sus vivencias como escritor durante una época decisiva de su vida. Me refiero específicamente a sus novelas *Crónica de la intervención* (1982) y *Pasado presente* (1992). En ambas García Ponce plasma sus experiencias culturales, intelectuales y amorosas durante los años cincuentas y sesentas, en los que él se estaba formando como artista. Intenta también elaborar una crónica detallada de aquella época tomando como escenario la vida cultural de la Ciudad de México y utilizando personajes reales, aunque cambiándoles sus nombres en una especie de *roman* à *clef*, en donde protagonistas y situaciones son más o menos identificables a la luz de los hechos que se van narrando en la historia.

Lo más interesante de estas dos obras es que García Ponce logra escindir su propia personalidad y su identidad personal, para transformarse simultáneamente en dos personajes: por un lado estará su *alter ego* —Esteban o Lorenzo— que reflejan su vida, su formación, opiniones, amores, gustos literarios, éxitos y fracasos en una confesión abierta y, por otro, el retrato que él logra estructurar a partir de la personalidad de su amigo, compañero y colega de generación,

[2] Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, p. 48.

Salvador Elizondo —llamado Anselmo o Hugo en estas dos ficciones—, a quien observa desde la distancia como contemporáneo y cómplice. Esta capacidad de transformarse en dos personajes surgidos de la realidad, él mismo y el otro, uno como sujeto y el otro como objeto, hace que la aportación de García Ponce al tema de la fabulación propia adquiera un lugar preponderante y le dé una dimensión más amplia y profunda al tema, pues ejerce la autobiografía usurpando los rasgos y características de un personaje inspirado en la personalidad de Salvador Elizondo y, por otro lado, ejerce la ficción viéndose a sí mismo como modelo, poniendo en juego a su propio ser sin ambages ni consideraciones, ejerciendo en ambos casos la ironía, el humor y el juego literario. Es decir, García Ponce es capaz de desempeñar, simultáneamente, al erizo y al zorro. El erizo se ocupa de su propia vida, el zorro intenta adentrarse en las entretelas y personalidad de Elizondo.

Crónica de la intervención de 1982, es una novela más ambiciosa que *Pasado presente* de 1993. Su concepción literaria es más amplia, más extensa, pletórica de personajes y estilos que constituyen una especie de pastiche que semeja un continuo ejercicio literario. La obra está cimentada a partir de dos protagonistas masculinos, Esteban y Anselmo, que son complementarios como mancuernas por su mutua admiración, complicidad y entendimiento en sus proyectos intelectuales y afinidades electivas. De manera semejante, las dos protagonistas femeninas están inspiradas en la imagen que García Ponce tenía de Michèle Albán, caracterizada como dos mujeres, físicamente idénticas —Mariana y María Inés— pero cuyo comportamiento y personalidad en la novela resulta su antípoda. La obra está recreada en los años cincuentas y sesentas; sus protagonistas son fundamentalmente la generación que formaban el grupo de intelectuales conocidos como de "la ruptura", de la *Revista Mexicana de Literatura*, de *Casa del Lago* o de la *Revista de la Universidad*, y que popularmente llegó a ser conocida como "la mafia", es decir, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Fernando Benítez, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Huberto Bátiz, Inés Arredondo, Tomás Segovia, Juan José Gurrola, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengoitia, Ricardo Guerra, y tantos más.

II

Pasado presente, la novela que nos ocupa, está también escrita en clave[3] y trata la misma época que *Crónica de la intervención*, es decir, los años cincuentas y sesentas, y se centra en casi los mismos personajes principales —García Ponce, Elizondo, Michèle Albán y Mercedes Oteyza— pero esta novela resulta más apegada a la realidad, es menos pretenciosa y autocomplaciente, más contenida, más breve, más irónica, escrita con más humor y malicia, es más autoparódica, más honesta y mejor lograda, El título alude, en primera instancia, al hecho de que todo escritor tiene que recurrir necesariamente a su experiencia, a la solidez inapelable de su pasado y de su vida personal, así como al valioso poder de la memoria, para fijar el presente intemporal que constituye la obra de arte. En ese sentido, la reflexión que el autor elabora sobre el pasado distante se convierte en un fenómeno estético que queda fijo gracias al poder de la escritura.

En *Pasado presente*, García Ponce se sirve principalmente de dos narradores para recuperar sus propias vivencias de juventud en la Ciudad de México luego de los terremotos de 1957 y 1985 que destruyeran tantos edificios, colonias y lugares emblemáticos, cambiando por completo el entorno en que los protagonistas vivieron de jóvenes. La novela inicia en una obertura narrada en primera persona por el personaje llamado Hugo,[4] en un ejercicio mediante el cual García Ponce hace una transferencia de su propia personalidad a la de Elizondo quien rememora:

> Desde hace mucho tiempo, he estado viviendo en la que fuese casa de mi madre, donde transcurrió mi infancia… Sentado en la veranda… los recuerdos se acumulan… Todo ha cambiado mucho, mi vida y la ciudad, aunque no esta casa… Sin embargo, tal vez los cambios en la ciudad se me han hecho más dolorosos desde el gran terremoto… Mi vida, a la que puede considerarse retirada, permanece inmóvil en la continua repetición de días muy similares… Alguien, tal vez yo, en mis muchas mañanas, tardes y noches de ocio, tiene que hacer la crónica de esa época desaparecida no sólo en el tiem-

[3] García Ponce solía decir que toda novela finalmente es un *roman à clef*.

[4] De aquí en adelante, por "Hugo" entiéndase Salvador Elizondo.

po, sino también en gran medida, en el espacio. Después de todo, durante esa temporada muchos de nosotros tratamos de ser escritores.[5]

Pasado presente es sobre todo una novela de artista (de dos artistas), un *kunstlerroman*, que trata de los avatares que tuvieron que vivir García Ponce y Elizondo, para lograr su anhelo de convertirse en escritores. La novela pudo bien titularse, como la autobiografía de Vladimir Nabokov, *Que hable la memoria*, pues toda la obra es un testimonio fiel y descarnado del acontecer cultural de México, así como de los amores, amistades, éxitos y fracasos de los dos protagonistas que en esta novela llegan a convertirse casi en antagonistas.

El antecedente a estas dos novelas puede hallarse en las autobiografías publicadas en el año de 1966 por Empresas Editoriales (Rafael Jiménez Siles) con la leyenda "Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos", escritas cuando García Ponce y Elizondo tenían ambos treinta y cuatro años y su obra de madurez estaba aún por desarrollarse.

Estas autobiografías, que fueron conocidas por el público como "Autobiografías precoces" —todas prologadas por Emmanuel Carballo—, les abrieron el camino a un grupo de escritores en ciernes entre los que se encontraban también José Agustín, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo y varios más. El gran ausente de la colección fue José Emilio Pacheco. Muy interesante resulta a la luz de estas obras, comparar la vida y las aspiraciones de García Ponce con las Salvador Elizondo. Ambas fueron escritas en sus inicios literarios, a la misma edad, divorciados de sus primeras mujeres y cuando todavía se sentían cómplices y muy amigos. La heroína de la autobiografía de García Ponce es Mercedes Oteyza, mientras que la de Salvador Elizondo es Silvia, nombre que oculta y multiplica a Michèle Albán, que antes había sido mujer de Tomás Segovia, que se convertiría en esposa de Elizondo y que terminaría como pareja del propio García Ponce.

Los planteamientos de ambos escritores, previos a su anhelo de dedicarse a las letras, son muy parecidas; García Ponce dice, por ejemplo:

[5] J. García Ponce, *Pasado presente*, pp. 9-11.

> […] deseaba ser escritor por un simple proceso de eliminación, en el que existe un elemento de rechazo. Quizá más que escribir o anteriormente a que la necesidad de escribir se presentara en verdad, lo que quería era no hacer nada, porque todas las actividades a mi disposición como hijo de familia algunas veces acomodada y de unos padres comprensivos y tolerantes, todas las carreras u ocupaciones me parecían absolutamente fútiles, no porque sintiera que yo tenía un exceso, sino porque pensaba que era perfecto no tener ninguno.[6]

Por su parte Salvador Elizondo escribe:

> Como siempre fui un pésimo estudiante me valí de todos los medios para abandonar las escuelas a las que mis padres me enviaban. Vocaciones ficticias me sirvieron en muchos casos para hacerlo. Cuando terminé la preparatoria decidí que había llegado el momento de rebelarme definitivamente contra cualquiera estudio y en función de cierta facilidad que no trascendía los límites de un diletantismo elaborado, cometí el error de aspirar a ser pintor. Este error duró varios años y mi carencia absoluta de talento me demostró a la larga, que había yo estado perdiendo mi tiempo.[7]

III

Lo que resulta más interesante de *Pasado Presente* es que los capítulos que aluden a Lorenzo[8] están narrados en tercera persona, en estilo indirecto-libre, en tanto que los narrados por Hugo están escritos en primera persona. Este recurso de invertir las voces y de contrapuntear a los dos personajes mediante diferentes focalizaciones, mostrando sus opiniones y puntos de vista le permite a García Ponce tomar distancia sobre sí mismo —3a. persona—, así como acercarse a la personalidad de Salvador Elizondo —1a. persona—, permitiéndole al lector comparar los temperamentos y personalidades de ambos protagonistas y enterarse de los inicios de los dos

[6] Juan García Ponce, *Juan García Ponce. Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos*, p. 19.

[7] Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, p. 25

[8] De aquí en adelante, por "Lorenzo" entiéndase Juan García Ponce.

escritores con particular énfasis en sus más sonados fracasos. Le permite también a García Ponce ejercer un juego de comedia negra en donde ninguno de los dos personajes sale muy bien librado, pues en *Pasado presente* la relación entra en conflicto, se distancia, se hace competitiva casi hasta el punto de llegar a una ruptura.

El capítulo III, titulado “Infancias paralelas” es un buen ejemplo de cómo García Ponce se apropia de la personalidad de Elizondo para narrar su vida. Dice Hugo:

> Mi infancia y la de Lorenzo son paralelas sólo en el sentido del que hablan las matemáticas: se tocan en el infinito o en ese otro infinito… Lorenzo tiene, me lo ha dicho en el curso de múltiples conversaciones, miles de teorías sobre la infancia. Debe haberlas leído en Pavese o en cualquier otro autor igual de aburrido. Si hemos de hacerle caso, todas las infancias son míticas para los protagonistas de los sucesos porque éstos ocurren como si fuera por “primera vez”. […] Yo no sé si mi infancia es mítica por el simple hecho de que la recuerdo muy poco, a lo que Lorenzo respondería: eso es porque no fue una infancia feliz. Pero a mí mi propia teoría, sacada a mi vez de Bataille, el escritor que sería para mí el equivalente de Pavese para Lorenzo en la época de nuestros interminables intercambios de ideas en La Providencia, llenaría de gusto a cualquier psicoanalista […] la infancia no es mítica, simplemente es infeliz […].[9]

La primera parte de la formación artística de Juan García Ponce, que él titula “Años de prueba” está vinculada con la época en la que intentó ser dramaturgo. Sus modelos y preceptores en ese entonces eran José Luis Ibáñez (Jorge Iriarte,) Héctor Mendoza (Aquiles Millán), Luisa Josefina Hernández (Luisa Zalce) y Emilio Carballido (Isidro Castaño). García Ponce acariciaba la idea de convertirse en artista, aunque su hermano, el pintor Fernando García Ponce (Álvaro en la novela), ya se le había adelantado, ganándole la partida:

[9] J. García Ponce, *Pasado presente*, p. 91.

> 'Álvaro iba a ser el artista de la familia', pensaba Lorenzo, incapaz de encontrar el papel al que se había hecho merecedor su hermano… en cambio sabemos de las dificultades de Lorenzo cuando demasiado tarde se decidió a tomar algunas clases en Filosofía y Letras… La abuela favorecía tanto la vocación pictórica de Álvaro como la literaria de Lorenzo… sabía de los dones de Álvaro como dibujante, de la torpeza de Lorenzo y de su desaforada afición por la lectura… Lorenzo sólo había escrito unos cuentos en riguroso secreto, una obra de teatro en un acto ordenada por Luisa Zalce [Luisa Josefina Hernández] y a la que ella le señaló todos los defectos, como era su obligación en tanto maestra.[10]

Emulando a sus maestros dramaturgos, García Ponce se dio a la tarea de escribir teatro:

> Lorenzo escribió por las noches, durante innumerables noches, su primera obra de teatro en tres actos. Imitando a Aquiles Millán [Héctor Mendoza] los sentimientos en esa obra trataban de ser sencillos. Lorenzo tenía una pobre facultad para el lenguaje y sus sentimientos no eran sencillos, aunque tampoco supiese cuáles eran sus sentimientos ni cómo expresarlos. Intentó escribir otra obra, *El otoño y las hojas*, pero tuvo tan mala recepción durante una lectura en voz alta; a lo que Aquiles Millán le comentó: 'Te lo dije manito… éste es un oficio muy difícil, no te desanimes'. No obstante, Lorenzo estaba decidido a pertenecer en ese mundo.[11]

Y siguió escribiendo con el afán de convertirse en dramaturgo. Escribió otra obra titulada *El girar de las veletas* que le permitió ganar un concurso organizado por Mauricio Magdaleno en el Distrito Federal, gracias a cuyo monto pudo casarse con la que era entonces su novia. La obra había vencido a una de Sergio Magaña, quien mayor y con más experiencia, resintió el veredicto del jurado. ("Sergio había participado en el concurso seguro de ganar y no le perdonaba al jurado su *traición*"). No obstante, los dos escritores lograron reconciliarse cuando Magaña leyó su propia obra frente a García Ponce a quien no le quedó más remedio

[10] *Ibid.*, pp. 108-114.
[11] *Ibid.*, p. 123.

que reconocer que era superior a la suya. Se abrazaron y Magaña le dijo lo siguiente: "¿En serio no has pensado en la exigencia de ser infeliz y estar fuera de la sociedad para ser escritor?"[12]

Pero la vida está llena de ironías. Cuando quisieron llevar a escena otra de las obras de teatro de García Ponce —*La fiesta olvidada*— sobrevino un rotundo y estruendoso fracaso que García Ponce relata en los siguientes términos:

> La noche del estreno [...] Estaban presentes sus padres [de Lorenzo], los de Carmenchu [su esposa], Aquiles [Héctor Mendoza], Jorge [José Luis Ibáñez] y, en un acto de generosidad sin igual, hasta César Salazar [Octavio Paz] y Julián Solana [Juan Soriano]. La obra terminó. El fracaso era indudable. Sin embargo, Ignacio Téllez [Ignacio Retes] obligó a salir al escenario a Lorenzo [...] ¡Qué solidario se sentía Lorenzo con todos ellos ante el evidente fracaso de su obra![13]

Las historias de los fracasos son siempre más interesantes que la de los éxitos. Elizondo también dio palos de ciego para encontrar su vocación y durante sus años de formación también tuvo que vérselas con las suyas. En el capítulo VI, titulado "De otro modo lo mismo", García Ponce pone en boca de Hugo la siguiente apreciación: "Yo voy a ser pintor [...] Tal vez los atractivos del cuerpo de Pilar ayudaran al falsificador, cuyos dones para la falsificación lo habían decidido a optar por la pintura al estar rodeado de "artistas" y no tener ninguna vocación".[14] En su autobiografía Elizondo acepta su fracaso con las siguientes palabras:

> La contemplación reiterada de ciertas telas: las batallas de Paolo Ucello, *La Calunnia*, el vapor en la tormenta de Turner, hicieron nacer primero, y afianzaron después, mi determinación a no volver a tocar los pinceles [...] Fue en aquella estancia en Europa, después de mi fracaso como pintor, la que hizo nacer en mí la afición por el cine.[15]

[12] *Ibid.*, p. 222.
[13] *Idem.*
[14] *Idem.*
[15] *Idem.*

IV

Particular importancia adquiere en la novela el movimiento conocido como "Poesía en voz alta" y que García Ponce rebautiza con el nombre de "Espacio Poético", donde elabora con singular malicia una galería de retratos de algunos de los integrantes de dicho movimiento como Jaime García Terrés, Octavio Paz, Juan José Arreola, José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes. He aquí la semblanza que hace de los protagonistas que crearon el "Espacio Poético" en la Ciudad de México:

> A Jaime Pérez Torres [Jaime García Terrés] se le ocurrió, en tanto creador y director del Departamento de Difusión Cultural, hacer unas lecturas de poesía [...] Jaime era rotundo, alto, con unos pequeños bigotes, con muchos tics, flojo, muy inteligente, con aspiraciones poéticas y lleno de ideas brillantes [...] Por esa época, recién desembarcado de Europa como el más importante poeta mexicano, cerca de toda actividad cultural estaba César Salazar [Octavio Paz] [...] César era muy guapo, con ojos verdes, un perfil perfecto, enterado como nadie en este país de todos los movimientos poéticos de vanguardia, amigo personal de los creadores del Surrealismo, amante de la pintura y poeta él mismo. Resultaba natural, si iba a leerse poesía ante el público que fuese avisado [...] Fue César el que propuso que en vez de leerse poesía se hiciera teatro poético. El grupo llevaría el nombre de *Espacio Poético*. César puso en contacto a Jaime y Aquiles con Julián Solana [Juan Soriano] [...] todos sus conocidos le temían y admiraban. Su físico era extraño y seductor al mismo tiempo. De baja estatura, muy delgado, tenía una nariz absolutamente recta y el pelo muy corto [...] Aceptó ser el escenógrafo y diseñar los trajes para *Espacio Poético*. Sus ojos claros chispeaban tanto como sus palabras mientras hablaba del proyecto con César, Jaime y Aquiles [...]. Entre César Salazar, Jaime Pérez Torres, Julián Solana y Roberto Ruiz Borja [Juan José Arreola], un joven, original y brillante cuentista aficionado desde siempre a la actuación, muy delgado dueño de una prosa espléndida, con el pelo negro rizado y de tan corta estatura como Julián Solana [...] decidieron cómo estaría formado el primer programa [...] La noche del estreno el público no dejaba de aplaudir. Aquiles Millán y Julián Solana tuvieron que salir al escenario para agradecer los aplausos [...] Entre ese público entusiasta se encontraban Carmenchu [la primera esposa de García Ponce] y Lorenzo. Después los creadores y demás

miembros del grupo se fueron a celebrar al departamento-estudio de Julián Solana. Jorge Iriarte estaba entre los invitados. Lorenzo no. Él casi muere de frustración a pesar de los intentos de Carmenchu con sus limitados recursos por hacerle olvidar esa fiesta. ¿El arte es superior al sexo? […] Lorenzo siguió siendo ignorado a pesar de que iba a todas las representaciones en el Teatro del Caballito; en cambio Carmenchu tuvo éxito inmediato especialmente con César Salazar […] Fue él quien insistió en que Carmenchu y Lorenzo fuesen a otra de las fiestas organizadas en el departamento estudio de Julián Solana […] Fernando Montaño [José Emilio Pacheco] era en aquel entonces un muy prometedor escritor de cuentos y había hecho para la *Revista de la Universidad* una critica muy buena y muy favorable sobre el primer programa de *Espacio Poético*. Ya estaban ensayando el segundo programa, formado por tres piezas breves francesas de vanguardia traducidas por César Salazar, y él mismo escribió para ese programa su única pieza de teatro, basada en un cuento de Hawthorne. Para esa obra haría el vestuario y la escenografía una famosa y muy bella pintora surrealista inglesa [Leonora Carrington]. La presentación estuvo a cargo del joven escritor Adalberto Arroyo [Carlos Fuentes], lleno de ambiciones, orgulloso de haber sido elegido por César Salazar, con el que trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, seguro de que ese signo de su cercanía al grupo le convenía […] Adalberto Arroyo era un joven con nariz ligeramente aguileña, un bigotito a la moda, tan miope que se veía obligado a usara unos gruesos lentes con aros de carey. Algunos lo consideraban atractivo además de inteligente. Lorenzo no tenía sobre él una opinión objetiva; sólo desconfiaba de la manera en que Adalberto se había propuesto alcanzar en cualquier forma el esperado reconocimiento […] al igual en esto a muchos jóvenes en los que se cifraba el futuro de la literatura mexicana, entre los cuales estaba por ejemplo Fernando Montaño, [Adalberto] había publicado en la pequeña y exclusiva editorial creada por Roberto Ruiz Borja [Arreola], un libro de cuentos semifantásticos, semirrealistas, *Los días sin rostro*. Lorenzo los había leído sin admiración ante su verborrea, pero con asombro ante su capacidad para usar argumentos en los que se mezclaba lo fantástico con lo realista y se recreaban con mucha efectividad algunos de los ambientes de las viejas casonas de la ciudad. Según opinión de los afortunados a quienes había leído partes de sus originales, estaba escribiendo la que sería la más importante novela mexicana […].[16]

[16] *Ibid*., pp. 129-134.

A pesar de que García Ponce había logrado inmiscuirse en el importante grupo de "Poesía en voz alta", su vocación estaba aún indefinida, su futuro lleno de dudas, y su confianza en sí mismo era casi nula:

> Devorado por sentimientos ambiguos, mezcla de sensaciones de haber llegado demasiado tarde, de no tener ninguna capacidad imaginativa, de estar dispuesto a intentarlo a pesar de todo, en tanto, en la soledad y en medio de los olores a pintura de las muchas telas de Álvaro, convencido de que su hermano era el verdadero artista de la familia, Lorenzo seguía leyendo vorazmente con un cada vez más inquebrantable amor por la literatura. Ésa era su única y verdadera relación con el arte: leer, ver y admirar lo que no era suyo y nunca lo sería [...].[17]

Como dato curioso, en este capítulo sobre "Poesía en voz alta" la presencia de Hugo brilla por su ausencia, no sé si porque en aquellos momentos él se encontraba en Europa o bien porque estaba dedicado a cualquier otra cosa, pero el hecho es que en este capítulo "Años de prueba II" de *Pasado presente*, no se le menciona.

V

Pero a la larga cada uno de ellos, Juan García Ponce y Salvador Elizondo, lograron finalmente encontrar su camino a pesar de sus respectivos fracasos y desilusiones previas uno como dramaturgo y el otro como pintor. Después de muchos traspiés, ambos llegaron a la narrativa y fueron aceptados como becarios del Centro Mexicano de Escritores. He aquí la opinión que García Ponce pone en voz de Hugo:

> Yo terminé la novela prometida en mi solicitud de beca. Se llama *Sucesión de un momento* [*Farabeuf*] y al criticarla Lorenzo cuando todavía tenía la beca del Centro, aparte del estilo rebuscado según él y de ser tan ilógica, según él, su principal y continua objeción era la imposibilidad del momento de ser sucesivo ['crónica de un instante']. Yo sólo elogiaba de su novela [de Juan

[17] *Ibid.*, p 134.

> García Ponce] las partes eróticas más rebuscadas y decía que lo demás resultaba aburridísimo. En verdad los dos esperábamos esas objeciones, aunque nuestro enojo durante las sesiones fuese verdadero y tomado con idéntico desprecio por el otro, desprecio literario borrado en muchos bares frecuentados por nosotros […].[18]

La crisis que padeció Hugo durante esos años de prueba fue realmente severa, y García Ponce la sintetiza así:

> Seguí bebiendo, en mi casa, en cualquier bar, a todas horas. De la casa me sacaron para internarme en un manicomio privado y por tanto llamado 'Casa de Salud'. Genieviéve me visitaba todos los días permitidos con ejemplar cariño y dedicación. Salí del manicomio. Geneviève había vuelto a su casa y no estaba dispuesta a admitirme ahí. Me fui a la casa de mi madre, donde ocupé mi antiguo estudio de pintor. Geneviève me visitaba y hacíamos el amor.
>
> La vida intensa, por poco recomendable que sea, da por resultado buena literatura. Publicada mi novela tuvo mucho éxito y al final de 1965 obtuvo el Premio Villaurrutia […] Uno de los jurados era Carlos Salazar. Me imaginé a Lorenzo muerto de envidia.[19]

VI

Pero existía otro punto de discordia entre los dos amigos y colegas por demás delicado: Michèle Albán, que aparece tanto en *Crónica de la intervención* como en *Pasado Presente*: mujer que ambos escritores amaron con pasión desmedida y que aparece como Silvia en la *Autobiografía* de Elizondo; como Mariana y María Inés en *Crónica de la intervención*; y como Geneviève en *Pasado presente*. Así describe Hugo a Geneviève:

> La belleza de Geneviève, conocida y usada por ella, era deslumbrante y me deslumbró. Rubia, con los labios muy sensuales […] esbelta de largo talle, pechos pequeños, estrecha cintura y amplias caderas […]. Afortunadamente,

[18] *Ibid.*, p. 305.
[19] *Ibid.*, p. 308.

como es natural, no se puso de pie al presentarnos Lucía: con tacones hubiese resultado más alta que yo.[20]

La relación entre Hugo y Geneviève forma parte muy importante de la novela porque trata el amor pasión que dominó a Elizondo durante sus años de "prueba". Geneviève y Hugo se enamoran y finalmente deciden casarse. Tienen dos hijas:

> Pero el matrimonio estaba condenado [...] Geneviève [...] se refugió en casa de su hermana con mis dos hijas. Me quedé solo en nuestro hogar. Mi ira, mi amargura, mis celos tenían un carácter total. Los excesos alcohólicos y con la marihuana aumentaron [...] Procedí a quemar en la pileta del jardín la ropa dejada por Geneviève echándole gasolina [...] Nuestro violento matrimonio, en todos los sentidos, estaba terminado.[21]

Por otro lado, las relaciones amorosas de Lorenzo abarcan a sus dos primeras mujeres: [...] primero su matrimonio con Carmenchu y posteriormente su divorcio y su enamoramiento de Teresa Cámara [Mercedes Oteyza].[22] La separación se debió a que Lorenzo se había enamorado de Teresa y la ruptura se describe en los siguientes términos:

> El día de su primer aniversario Lorenzo se separó de Carmenchu usando un pretexto ridículo [...] Lorenzo propuso ir al cine. Carmenchu respondió que estaba muy cansada [...] —Si tú no quieres ir, me voy yo solo— contestó Lorenzo y salió de casa [...] Al día siguiente al encontrarse con Teresa por la mañana antes de saludarla siquiera le anunció con orgullo: —Ya me fui de la casa.[23]

Menos trágica que la ruptura de Hugo con Geneviève pero igualmente contundente, Lorenzo ofrece la siguiente justificación para su separación un año después de casado:

[20] *Ibid.*, p. 282.
[21] *Ibid.*, p. 308.
[22] *Ibid.*, p. 252.
[23] *Idem.*

> Esta no es mi casa, la eligieron para mí. Nada hay mío en verdad. El estudio de Ensenada fue creado por Álvaro. Yo no escogí a Carmenchu, Carmenchu me escogió a mí. Mío es el triunfo de *El girar de las veletas*; mío es el fracaso de *La fiesta olvidada*. Escogí a Teresa hace muchos años, sin permitirme pensar ni remotamente que me iba a corresponder algún día [...].[24]

En el capítulo Luz sombra, Hugo hace el siguiente comentario sobre los respectivos amores de ambos personajes: "El color del amor en el romance de Teresa y Lorenzo es más bien pálido, casi transparente; el del amor entre Geneviève y yo [...] resulta denso hasta la oscuridad [...]".[25]

VII

Pero la malicia literaria de García Ponce era tal que, para culminar la novela, se sirve de un ingenioso ardid en el que incorpora un último capítulo titulado "Decisiones" para escribir sobre la apasionada y perversa relación que sostuvo con Geneviève. El artilugio del que se sirve consiste en que, en lugar de convertir a Geneviève en pareja de Lorenzo (como de hecho sucedió en la vida real), una vez separada de Hugo, el novelista crea a un tercer personaje a quien bautiza con el nombre de Xavier Cuesta, para narrar el peculiar acercamiento que García Ponce utilizó para conquistar a Geneviève (Michèle Albán), así como su apoderamiento final sobre ella:

> ¡Qué autoritario y al mismo tiempo comprensivo se mostraba desde el principio! A Geneviève le encantaba oírlo hablar así y ordenarle cosas sin disimular el carácter de órdenes [...] También le gustaba cómo le había hecho el amor y quería oírle decir otra vez "puta" sin ningún tono de reproche [...] como si estuviera haciéndole un elogio.[26]

Todo el capítulo lo dedica García Ponce a ilustrar sus teorías eróticas —inspiradas en Pierre Klossowski— que incluye "las leyes de la hospitalidad", en

[24] *Ibid*., p. 255.
[25] *Ibid*., p. 282.
[26] *Ibid*., p. 316.

las que lo importante es que el objeto amado se doblegue por amor para subordinarse total y absolutamente a la voluntad del amante, obedeciendo sus lascivos mandatos, incluida su entrega a terceras personas como prueba de su total sometimiento. García Ponce convierte así a Geneviève en el objeto que Xavier Cuesta —léase García Ponce— manipula a su arbitrio y al que ella concede como prueba de su amor ilimitado y participa en actos voyeurísticos, *menage a trois*, intercambios de pareja y actos lésbicos para que Xavier se convierta en su *puppet master*.

La competencia intelectual, los celos profesionales, la pasión desbordada en torno a Michèle, el deseo erótico que ella les producía, las afinidades y diferencias en sus personalidades, sus descalabros, su amistad y odio, todo ello constituye una gran crónica biográfica y autobiográfica que refleja la complejidad del individuo, de la vocación, del arte, del deseo y del amor. No obstante, al final de *Pasado presente* se tiene la sensación de que las dos líneas paralelas que, de acuerdo con Hugo, parecía que no se unirían jamás, logran encontrar un punto en común y un signo de reconciliación y concordia. Hugo mismo, en el capítulo III titulado "Infancias paralelas" hace la siguiente reflexión: "mi afecto por él ha permanecido a pesar de nuestra supuesta rivalidad como escritores, rivalidad para los críticos, que mucho más adelante nos considerarán diferentes en estilo y visión del mundo pero igualmente distinguidos".[27]

Clave de los principales protagonistas en *Pasado presente*

Lorenzo: Juan García Ponce
Álvaro: Fernando García Ponce
Hugo: Salvador Elizondo
Geneviève: Michèle Albán
Aquiles Millán: Héctor Mendoza
Jorge Iriarte: José Luis Ibáñez
Isidro Castaño: Emilio Carballido
Luisa Zalce: Luisa Josefina Hernández

[27] *Ibid.*, p. 96.

Teresa Cámara: Mercedes Oteyza
Julián Solana: Juan Soriano
Alfonso Michell: Rufino Tamayo
César Salazar: Octavio Paz
Adalberto Arroyo: Carlos Fuentes
Roberto Ruiz Borja: Juan José Arreola
Jaime Pérez Torres: Jaime García Terrés
Ricardo Salcedo: Alejandro Rossi
Pedro Ávila: Tomás Segovia
Carlos Cavazos: Emmanuel Carballo
Luis Alonso Velo: Juan Vicente Melo
Pilar Prado: Pilar Pellicer
Lucía de la Selva: Luz del Amo
Bertha Blanco: Martha Verduzco
Limo Linares: Max Aub
Xavier Cuesta: Juan García Ponce

Bibliografía

BANVILLE, John, "Fiction and the Dream", en Munira H. Mutran y Laura P. Z. Izarra, eds., *Irish Studies in Brazil*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2005, pp. 21-28. (Pesquisa e Crítica, 1)

ELIZONDO, Salvador, *Salvador Elizondo. Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX, presentados por sí mismos*. México, Empresas editoriales, 1966. 62 pp.

GARCÍA PONCE, Juan, *Autobiografía precoz*. México, Conaculta, 2002. 156 pp.

GARCÍA PONCE, Juan, *Pasado presente*. México, FCE, 1993. 351 pp. (Letras Mexicanas)

La escritura de lo privado: las cartas-poemas de *El diario rojo* de Ulalume González de León[1]

Diego Alcázar Díaz
FFL-UNAM

Ulalume González de León (Montevideo, 1928-Querétaro, 2009) es autora de una obra que se halla en constante pugna con la figura autoral: su único libro publicado posee un título provocativo y curioso: *Plagios*. Con él inicia el camino de una poética bien precisa y muy trabajada a lo largo de los años: "elijo decir aun lo que fue dicho", dice su primer epígrafe. Parte de ese camino de descubrimiento de manufactura poética es el que quiero presentar en esta comunicación, donde hablaré de un proyecto peculiar en el cual conviven la memoria y la escritura, y lo público con lo privado.

La poética ulalumiana supone, entonces, un cruce de los autores y de los textos que la preceden, además de unos indicios de búsqueda de experimentación textual o, incluso, genérica. En su libro de cuentos *A cada rato lunes* (1970/2003) ya se advierte una tendencia a exponer algunos detalles del personaje autoral, como sucede en *Plagios*, aunque más allá de la revelación explícita de datos biográficos está algo que para ella es primordial: la lectura incansable de literatura en varias lenguas.

En 1980, el año en que se publica el segundo *Plagio*, la autora suspende un proyecto poético que habría de revivir casi veinte años después. Entretanto, sus labores como miembro de los consejos de redacción de *Vuelta* (a cargo de Octavio Paz) y el suplemento de *El Universal*, *La letra y la imagen* (a cargo de Eduardo Lizalde), permiten a González de León configurar una serie de proyectos que estrechan los límites entre la construcción literaria y el apunte confesional. Muestra de ello son los proyectos *guardados* que anuncia en el epílogo de *Plagio II*: *Viajes* y *Lugar común*. Con la apertura de su archivo personal (aspecto insos-

[1] El presente trabajo es, en parte, resultado de una investigación paralela a la que realizo en el Posgrado en Letras de la UNAM, sobre *Plagios* de Ulalume González de León.

layable como parte de una escritura autobiográfica) para la investigación que realizo, he hallado testimonios de ambas tentativas, que significan el delineado de una historia de la poesía en lengua española a través, principalmente, de los sonetos y la recuperación y reescritura de tópicos globales en torno a la muerte, respectivamente.

En *Plagios* apunta lo siguiente sobre la cronología de sus poemas: "[es] un orden que refleja la aparente desaparición progresiva del yo [...], y un orden de progresiva afirmación del yo".[2] Los poemas posteriores aparecieron en publicaciones periódicas y dejan constancia del resurgimiento del sujeto lírico, ese *yo* que acude a los recuerdos para evocar *La jarra azul* (*ca.* 1980-1991) de su infancia hasta intentar captar *Los colores del tiempo* (*ca.* 2003-2006), pasando por el juego poético y autobiográfico que tiene lugar en *El Diario Rojo* (1988-2002).

A partir de un proyecto en teoría restringido a las publicaciones periódicas a que González de León era asidua lectora y colaboradora, los textos de *El diario rojo* complementan también la propuesta estética de la poeta como diálogo entre géneros discursivos-literarios y diversas tradiciones literarias. *El diario rojo*, entonces, genera y potencia la discusión sobre qué puede ser el texto autobiográfico: textos que se originan de un *yo* específico cuyo trabajo consiste en asumir una conciencia autoral (un personaje que *necesite* dar cuenta de sus aventuras y adversidades). Es así que, en esta práctica autobiográfica ulalumiana, se halla un elemento particularizado por Georges May como "una tentación irresistible a ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión".[3]

En palabras de Jean-Philippe Miraux:

> Se entiende a partir de allí que la adopción de dicho género no avanza sin algunos inconvenientes y que conviene definir rigurosamente sus fronteras a los efectos de captar realmente su alcance, sus lindes, sus resultados. Asimismo, se entiende que las confusiones sean posible y que muchos escritores hayan preferido optar por tal o cual forma limítrofe para expresar sus interrogantes o para tratar de desarrollar las diferentes capas de su yo.[4]

[2] Ulalume González de León, *Plagios*, p. 15.

[3] Georges May, *La autobiografía*, p. 81.

[4] Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 16.

Nuestra poeta, al detectar un gesto sobre autoría en la prosa crítica de Jorge Luis Borges, considera que en la clasificación de un libro se niegan los géneros, pero se afirman los individuos. Aquello que encontramos en esta etapa, son poemas antecedidos por cartas, cartas que son poemas, el testimonio de los días de la poeta luego de los encuentros o desencuentros con su compañero Jorge Hernández Campos (1921-2004), cuya ausencia la impulsa a escribir y a configurar este nuevo proyecto poético. Nos encontramos ante un entrecruzamiento genérico entre los poemas, las cartas, las páginas de un diario, en cuya intersección se encuentra Ulalume González de León quien explica la carga emocional para con el color rojo:

> […] aparece desde el momento en que sus protagonistas se desnudan y se aman, i.e., cuando las que habían sido a.R. 'amistad inmediata de las desconocidas piernas' y otras señales de la complicidad naciente entre dos cuerpos durante un paseo […], o toda una serie de mágicas afinidades […], llegan a su plenitud y completud.[5]

Surge aquí otra posibilidad genérica: *El diario rojo* puede ser considerado como unas memorias de la relación amorosa entre estos dos poetas. Un testimonio no sólo de las experiencias personales y muy íntimas sino también de las experiencias literarias; es decir, así como se evidencia una imagen íntima hay una impostura explotada y bien trabajada por González de León a lo largo de los años. Como en sus otros dos proyectos inacabados, en *El diario rojo* tiene lugar un intercambio de suyo interesante: la memoria que genera poemas que, a su vez, ayudan a generar memoria.

El trabajo en su archivo personal permite profundizar en la génesis de aquello que vio la luz en las publicaciones periódicas en que tuvo una participación activa y destacable. En uno de los múltiples borradores del proyecto o de los inicios del *Diario* puede leerse la intención autobiográfica con una pantalla que fortalece el ejercicio de recuperación de la memoria:

> Escrito en verso y prosa por uno de sus personajes, *Ella*, *El Diario Rojo* gira en torno a lo que su autora va estrenando y compartiendo con el otro, *Él*,

[5] U. González de León, "Primeros poemas de El diario rojo (1988)", en "El Búho", supl. de *Excélsior*, domingo 21 de junio de 1991, núm. 306, p. 1.

> a partir de un congreso literario celebrado en un hotel de la ciudad de G… un *reencuentro*, pero de feliz novedad, porque si tenían largos años de conocerse era más como poetas que como los seres que de pronto descubren uno en el otro. *Él* y *Ella* no se limitan, en el *Diario*, como suele suceder en los libros de poesía a encarnar algún arquetipo de la pareja que se usa para disertar sobre la naturaleza de la relación amorosa. Se acercarían más bien a los personajes de una novela, que participan de lo arquetípico de mayor o menor grado, pero carecerían de una *identidad* convincente si no fueran pintados como caracteres, i. e., con una historia personal y en lo que tienen de concretos, peculiares, irrepetibles. Tal pintura, aunque indirecta y lejos de ser exhaustiva, emana [UGL escribe arriba: se desprende] inevitablemente de lo dicho en el libro.[6]

He de recalcar la presentación del recurso de los personajes. Ello permitirá que el sujeto que escribe su existencia se libere del pudor: las posibilidades de expresar lo íntimo se multiplican si es otro el que lo enuncia, evidentemente, un otro que es ella misma. Para George May esto puede explicarse porque: "la apelación a la narración en tercera persona, al tono irónico y al seudónimo son otros tantos síntomas de la persistente necesidad de observarse desde fuera, de distanciarse de quien ha sido".[7] En gran

[6] U. González de León, "Presentación… A quien corresponde", s.f., Archivo Ulalume González de León; AUGL.

[7] G. May, *La autobiografía*, p. 98. Por otra parte, Philippe Lejeune habla de las personas posibles de la persona de quien habla el texto autobiográfico, es decir, el carácter múltiple (de tercera persona o narrador ficticio, por ejemplo) de la figura de enunciación y hasta del pacto de lectura; sobre el pronombre que se utiliza en un texto autobiográfico, él anota que hay un "contrat qui définira le genre (avec les attitudes de lectura qu'il implique) et qui établira, éventuellement, les relations d'identité qui commandent le déchiffrement des pronoms personnels et celui de l'énonciation. […] Ce contrat qui informe la lecture, c'est lui que guide déjà l'écriture (même s'il peut arriver qu'entre l'écriture et la publication, je change le contrat). Je peux choisir par exemple : *la fiction, dont la lecture est indépendante de ce que le lecteur sait de l'auteur* ; la fiction autobiographique, où la lecture référentielle et attitude de communication se combinent. Je supposerai ici que j'écris et donne à lire ma phrase (mon texte) comme strictement autobiographique : *la personne dont parle mon texte, c'est moi, l'auteur du texte, et ce qui en est dit garanti fidèle, exact, à prendre au sens propre*. Il se trouve simplement qu'au lieu de parler de moi à la première personne, j'en parle à la troisième." (Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. París, Éditions de Seuil, 1980, p. 33.) [Las cursivas son mías.]

parte de las páginas de *El diario rojo* se encuentran las formas en que operan los mecanismos de intertextualidad presentes en la poética de Ulalume González de León: el *collage*, la reapropiación, la traducción y el citacionismo.[8] Los textos tienen orígenes disímbolos, mas pertenecen a una tradición poética bien específica, cuyo uso e interpretación acaso sólo son reconocibles entre quien redacta el diario con sus cartas y noticias y quien provoca que esos textos tengan lugar.

Casi como una constante, el texto autobiográfico es un producto alterado de la memoria, puesto que ahí ésta, se ejerce y se ejercita; su validez está tratada ya con la noción de *pacto autobiográfico*. En un pasaje de sus apuntes "garabateados" para el *Diario*, Ulalume esboza una serie de pequeños poemas que ayudarían a informar el espíritu de dicho proyecto, entre ellos, quiero destacar el siguiente en tanto se vislumbra un propósito de creación de recuerdos a través de la práctica de la memoria: "Aún no teníamos recuerdos / Éramos / el recuerdo que un día tendremos".[9] Parece ser que la disposición autobiográfica no sigue un orden cronológico estricto, las imágenes que la memoria recupera se agolpan a medida que el texto se construye; las memorias se crean y crecen gradualmente. Ulalume González de León, al esbozar el proyecto, dice que "El *Diario Rojo* está a medio camino entre la ficción y la confesión, la visión y la meditación, es la configuración de un vocablo que lo mismo signifique 'el mundo entero' y 'ellos dos', el *mínimo* suficiente para decir nosotros por compartir la poesía y el lecho".[10] De ello es una muestra el soneto jocoserio

[8] En contraste con las ideas de autoridad y originalidad, además de una vecindad con el pastiche, el citacionismo o estética citacionista es el concepto bajo el cual Marjorie Perloff ha organizado diferentes procesos de escritura que apelan a la "con-ficción", en tanto que el texto citacionista "está compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante". (M. Perloff, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets, 2013, p. 81.) Para el tránsito presente en la escritura poética de González de León pueden consultarse los siguientes títulos: Belén Gache, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea, 2006; y de Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. Nueva York, Columbia University Press, 2011. De esta obra, hay traducción al español: *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital;* trad. de Alan Page, Oaxaca, Sur/Tumbona, 2015.

[9] U. González de León, "El Diario Rojo [Paso aquí en limpio apuntes garabateados…]", AUGL.

[10] U. González de León, "[El encuentro nuestro tuvo…]", en AUGL.

que publica años después de su concepción, durante ese descubrimiento del y por el otro:

> La una y media insomne a las 3 a.m.
> (Respuesta de *Ella* a lo confesado, previa cuenta con los dedos, por su recién estrenado *Él*: "Unas más, otras menos, mis amigas eran 8. Contigo, son ahora 9 y 1/2".)

> Me despierta el recuerdo de tus cuentas:
> "Ocho, más *una y media*, igual a nueve
> y *media*." Y una duda me remueve:
> si a la poeta, en mí, cual *media* cuentas,
> y así en mí *la sin medias* vale *una*,
> o a *la sin medias* sólo en *media* tasas
> pensando en ocho más, menos escasas
> de… Sin más luz que la redonda luna,
> ¡corro a verme al espejo!: blanca, lisa,
> *a medias* Cranach y Maillol *a medias*,
> ¡ay!… Pero el eco de reciente risa
> tuyamía prohíbeme tragedias:
> sé que, next time, me quitaré *las medias*
> (y todo el resto) lentamente aprisa.[11]

El ejemplo de este soneto sirve para discutir si lo que leemos en *El diario rojo* corresponde a una realidad definida o participa de una intención de informar una identidad específica a partir de los poemas. Quizá, esta actitud verosímil es la llave del estilo dado que es más importante dentro del juego de "las apariencias de realidad",[12] propuesto por Ulalume González

[11] U. González de León, "*El Diario Rojo*: dos de sus primeros poemas", p. 27. El poema está fechado en 1988.

[12] En donde revisa cómo se ha manifestado el concepto de "sinceridad" en la lírica europea y añade: "la literatura deja de depender directamente de la verdad del individuo, y pasa a ser observada como ensayo o simulacro de realidad, puesto que a partir de estos momentos se va a pedir al arte que posea estilo". (*Cf.* Jordi Julià, "La sinceridad como valor estético", en *La mirada a Paris*, p. 53)

de León al ensayar con las formas de escritura distintas —la epistolar, por ejemplo— en que hiperboliza y trastoca sucesos cotidianos.

Las fechas son un recurso poco frecuente en la producción textual de Ulalume, y que sólo aparece en *El diario rojo*, permite organizar sus textos. La naturaleza misma de su *Diario* obliga a establecer algún orden cronológico, lo haya querido la autora o no: lo que representa una escritura sometida por el calendario. La existencia de este anómalo diario invita a pensar que su escritura es un acto de soledad, la cual mutará en una comunión con algún agente externo (¿el supuesto destinatario o cualquier otro lector *no implicado*?) a partir del texto publicado.

27 de julio de 1992
Querido: ¡Llegas *mañana! Pero aunque pienso ir a recibirte, y llevarte a tu casa, y ser tu huésped hasta el 29 de modo que no tendrás tiempo de leer nada de nada, pasaré hoy por San Rafael para dejarte estas líneas y una muestra de lo que escribí, desde el día 17, durante tu viaje. Las encontrarás sobre tu querida mesa (table* à-tout-y-faire!), *junto a los periódicos reunidos en tu ausencia, las flores y los alimentos con que siempre te espero. Se trata de un poema, "Contra lo blanco". Lo empecé a mi regreso del aeropuerto la misma tarde, bastante desteñida, de tu partida y lo terminé antes de la primera de tus tres llamadas desde Londres. Hay más: una versión de un soneto de Baïf trabajada el 21, cuando estabas ya en París, y un engendro en verso titulado "Tchaikovskiana" e inspirado por el disco de la* Patética *—ese hit de nuestras danzas horizontales— que puse cuando ya estabas en Madrid para amueblar mi soledad. Pero aún no termino esos dos textos.*

Ella
CONTRA LO BLANCO

Esta página en blanco
dos veces: por vacía
y por pálida, hermana
mía o mi repentino
espejo, cuando pálida,
vacía porque tú

te has ido, me le acerco,
me prescribe un poema.
[…][13]

La soledad inicial parece disolverse en presentarse el poema: la voz poética muestra las vacilaciones durante el acto de escribir, para lo cual precisa de una introducción que ayude a entender el contenido de los versos. Sobre el gesto de soledad vuelta comunión, Luis Vicente de Aguinaga dice que: "[la] soledad es un estado irrevocable del sujeto, es la órbita de su nacimiento y el centro último de su composición, y sólo a partir de la soledad es concebible tender la mano propia en dirección de otra mano".[14] Considero que tal es parte de la búsqueda ulalumiana en *El diario rojo*: la ausencia del otro como exploración del *yo* autobiográfico y como posibilidad de generar un diálogo con respuestas que no conocemos (hasta ahora).

Conviene preguntarse también qué dice el soporte de publicación de las intenciones autobiográficas por las que *El diario rojo* está compuesta. Como puede verse en el ejemplo anterior, hay un camino en apariencia recíproco ya que el ejercicio autobiográfico parece legitimar el poema presentado en seguida de la carta; y, en sentido contrario, el poema (de una poeta específica a un poeta en particular en una revista en concreto) parece justificar la aparición de un prólogo que explique los versos confesionales. Así, tanto la prosa como los versos adquieren matices cuyos contenidos íntimos (u originalmente privados) contrastan con las intenciones expuestas materialmente, las de la aparición en las páginas de una revista; es decir, a partir de la presencia en páginas impresas, parece generarse un interés del público por ahondar en la existencia privada de quien ya posee una existencia pública.[15]

Dentro de esa "aparente" impostura existe un rasgo de sinceridad, un rasgo estilístico necesario para comprender las páginas y los fragmentos de *El diario rojo*. Es una impostura porque parece no existir una respuesta de la otra parte y porque el juego autobiográfico privado se desarrolla en un espacio público;

[13] U. González de León, "Una página de *El Diario Rojo* Año V", en *Vuelta*, noviembre, 1993, vol. 17, núm. 204, p. 20.

[14] Luis Vicente de Aguinaga, *De la intimidad*, p. 17.

[15] *Cf.* G. May, *op. cit.*, pp. 35-37.

sin embargo, es sincero (sin que eso signifique necesariamente un valor estético) porque ahí se percibe una gama de estados afectivos que impactan en la escritura de su presente y la rememoración del pasado.

Si seguimos un postulado de Maurice Blanchot, este ejercicio autobiográfico de Ulalume González de León, el diario o la obra que aún no *es*, "no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción. Esta ficción no tiene obligatoriamente relación con la obra que prepara".[16] A lo largo de su obra, Ulalume delinea las diferentes capas del *yo*, y de los personajes de su proyecto, mezcla de narrativa, poesía, cartas y diario personal; es posible leerse también en clave autobiográfica. *El diario rojo*, a la luz de lo que ofrece el archivo personal (otra manifestación de la existencia en tanto escritura o en tanto escritora), refuerza la idea de ser una manifestación de libertad en tanto apuntes confesionales, opuesta a una censura y a un escaso pudor iniciales para rescatar imágenes, como se lee en los poemas, que ayuden a configurar las escenas de una vida.

[16] Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 211.

Bibliografía

Aguinaga, Luis Vicente de, *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*. México, FCE, 2016. 131 pp.

Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*. Trad. de Pierre de Place. 2a. ed. Caracas, 1992. 283 pp.

González de León, Ulalume, "*El Diario Rojo*: dos de sus primeros poemas", en *Vuelta*, febrero, 1992, vol. 16, núm. 183, pp. 27-28.

González de León, Ulalume, "Primeros poemas de El diario rojo (1988)", en "El Búho", supl. de *Excélsior*, domingo 21 de junio de 1991, núm. 306, pp. 1, 4-5.

González de León, Ulalume, "Una página de *El Diario Rojo* Año V", en *Vuelta*, noviembre, 1993, núm. 204, p. 20

González de León, Ulalume, Archivo Ulalume González de León.

González de León, Ulalume, *Plagios*. México, fce, 2001. 308 pp.

Julià, Jordi, *La mirada de París. Ensayos de crítica y poesía*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa / El Colegio de Sinaloa / Siglo XXI, 2004. 198 pp.

May, Georges, *La autobiografía*. Trad. de Danubio Torres Fierro. México, fce, 1982. 283 pp.

Miraux, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005. 142 pp.

Dietrich Rall por los caminos de Cuauhtinchan. De las cartas personales y apuntes autobiográficos al estudio del folklore literario

Adriana Haro-Luviano de Rall
FFL-UNAM

El registro bibliográfico de la literatura académica redactada por Dietrich Rall y Marlene Zinn de Rall indica que en 1970 apareció publicado por primera vez el artículo "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore literario en Puebla, México". En esa ocasión la publicación ocupó las primeras veinticuatro páginas del segundo número de la revista *Comunicaciones* de la Fundación Alemana para la Investigación Científica. Casi tres décadas después, en 1999, "El juego de la maroma…" cerró el rubro dedicado a los estudios literarios realizados por los Rall reunidos en el volumen *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales* publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Como sucede con la mayoría de los artículos académicos que Dietrich y Marlene redactaron *al alimón*, la génesis y el avance de las investigaciones para la redacción de "El juego de la maroma…" pueden rastrearse en varios documentos que por sus características se pueden clasificar dentro de los géneros literarios del *yo*. Estos documentos comprenden cartas privadas redactadas entre ambos, pero mecanografiadas con gran pulcritud por Marlene, y dirigidas a familiares y amigos cercanos en Alemania, así como sus relatos de viaje, diarios de vida y el libro autobiográfico de Dietrich Rall, *Viajes con Marlene*, que se publicara bajo el sello editorial El Viejo Pozo en marzo de 2005, año y medio después del deceso de Marlene.

Este trabajo busca encontrar los puntos de toque entre la diversidad de apuntes autobiográficos y el ensayo académico de los Rall, considerando las características genéricas de los diferentes tipos de texto, los discursos expresados en ellos y los cambios y adaptaciones que sufrieron de acuerdo con su

público receptor. Para ejemplificar el tránsito del espacio privado propio de las cartas personales al espacio público del quehacer académico y, sobre todo, de la aparición del libro autobiográfico de Dietrich Rall, seleccioné algunos pasajes representativos de sus situaciones vivenciales.

I

Los estudiosos de los géneros autobiográficos coinciden en que por tratarse de escritos personales redactados desde la esfera de lo vivencial, su contenido es altamente emocional y los describen como textos poseedores de una estructura narrativa de marcada expresividad no exenta de contradicciones. Además, resaltan la importancia del establecimiento del "pacto autobiográfico" que debe existir entre el autor y el lector.

El tránsito del ámbito privado al público de un pasaje específico de la vida de Dietrich Rall en México —sus viajes a Cuauhtinchan entre 1969 y 1970 para estudiar "El juego de la maroma"— está registrado en tres textos: una carta personal inédita y escrita en el año 1969, el ensayo académico "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore mexicano en Puebla, México" publicado en coautoría con Marlene Rall y su libro autobiográfico *Viajes con Marlene* del año 2005. De los tres textos, solo la carta personal fue redactada en alemán, por lo que las traducciones al español de los pasajes seleccionados en este documento son de mi autoría y sobre mí recae la responsabilidad de los errores u omisiones involuntarias que puedan aparecer en ellas.

Es importante aclarar que por la firmeza de los vínculos afectivo y legal que me unen con Dietrich Rall el pacto autobiográfico es indudable y goza de una naturaleza indisoluble, lo que facilita en gran medida mi tarea como lectora e investigadora profesional al redactar este trabajo en el marco de uno de los géneros literarios que considero más complejo. Asimismo, es importante especificar que mucha de la información que aquí comparto no está registrada en ningún documento y corresponde al relato de viva voz y a la fidelidad de los recuerdos que generosamente mi esposo ha compartido conmigo para enriquecer la información que circunda los pasajes que cuidadosamente he seleccionado en los tres textos consultados.

II

Entre las páginas del libro *El cuento de la isla desconocida* de José Saramago encuentro un recorte amarillento del periódico *Excélsior* con fecha del 18 de junio de 2012.[1] Con motivo del segundo aniversario luctuoso del célebre autor portugués, el diario capitalino publicó algunas de sus citas y frases más conocidas. La primera cita de esta arbitraria selección dice: "El viaje no termina jamás, sólo los viajeros terminan. Y también ellos pueden subsistir en memoria, en recuerdo, en narración… El objetivo de un viaje es solo el inicio de otro viaje". Si desconociera la autoría de la cita de Saramago, bien podría imaginar que esta última oración —"el objetivo de un viaje es solo el inicio de otro viaje"— fue pensada, pronunciada y escrita en algún momento por Dietrich para describirse a sí mismo durante sus incontables viajes por el territorio mexicano.

Estos viajes empezaron en enero de 1969, cuando Dietrich Rall llegó por primera vez a México en compañía de su esposa en ese tiempo Marlene Zinn de Rall. En ese año, el *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) —Servicio Alemán de Intercambio Académico— le encomendó a Dietrich Rall el lectorado adscrito al recién fundado Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras —hoy Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción— de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hasta la fecha, este lectorado se ha mantenido sin interrupciones en nuestra Casa de Estudios y sigue siendo referencial para los estudiantes y los académicos universitarios interesados en realizar estancias de investigación en Alemania.

Para Dietrich, viajar a México significó trazar dos grandes paralelas en su vida profesional y personal. La primera se encaminó, tal y como él lo dice, "a desarrollar una vida académica sin la verticalidad de las rígidas estructuras universitarias alemanas". La segunda marcó la separación geográfico-temporal de su familia y de casi todos sus amigos, pues el intercambio de mensajes por correo aéreo retrasaría las noticias por lo menos tres

[1] En el recorte al que me refiero no se registró la página del que fue sustraído, pero el lector puede localizar la información para su cotejo en: "Las frases de José Saramago que todos deben leer", en *Excélsior*, 18 de junio, 2012. <http://www.excelsior.com.mx/2012/06/18/comunidad/841998>. [Consulta: 12 de marzo, 2017].

semanas. Y digo que se separaría de "casi todos sus amigos", porque uno de los amigos más queridos de Dietrich, Reinhard Weber, había llegado a México en 1967. La amistad entre ambos surgió durante las clases compartidas en el Uhland-Gymnasium en su natal Tübingen, ciudad en donde disfrutaron, entre otras cosas, de su gusto por el *jazz* y la historia de este género musical.

A la llegada de Dietrich a México, Weber, con el respaldo de una tesis doctoral reconocida por su alto nivel académico, ya formaba parte del grupo de jóvenes investigadores alemanes que se incorporaron al proyecto binacional México-Alemania que llevó por nombre Proyecto Puebla-Tlaxcala. Este proyecto multidisciplinario se mantuvo activo de 1964 a 1969 y fue auspiciado por la Fundación Alemana de Investigación Científica. Junto con el ya entonces laureado Reinhard Weber, Dietrich y Marlene recorrieron gran parte de los poblados ubicados en la zona de Puebla y Tlaxcala. Tal y como lo refiere en *Viajes con Marlene*, su amistad con Weber fue el medio para conocer a "Luis Reyes García, historiador y antropólogo de origen nahua",[2] quien los condujo a Cuauhtinchan por primera vez.

Antes de avanzar, no quisiera omitir que, en lo particular, me resulta una curiosidad encontrar que, a pesar del íntimo lazo afectivo entre Dietrich y Reinhard, en el texto autobiográfico *Viajes con Marlene* la referencia a Weber es muy escueta y omite los detalles antes referidos; dicho esto, prosigo: "Conocimos a Luis Reyes gracias a la mediación de Reinhard Weber, en aquel entonces un joven biólogo y paleobotánico que también llevó a cabo investigaciones dentro del proyecto Puebla-Tlaxcala, becado por la Fundación Alemana de Investigación Científica, DFG".[3] No obstante, en la carta personal, el vínculo afectivo recobra su importancia y cercanía cuando los Rall destacan para sus lectores que "[p]or medio de Reinhard Weber —ya lo saben— entramos en contacto con el proyecto-México de la Fundación Alemana de Investigación Científica".[4] En el texto "El juego de la maroma en Cuauhtinchan…", Reinhard Weber no es mencionado, pues su especialidad

[2] Dieter Rall, *Viajes con Marlene*, p. 218.

[3] *Idem.*

[4] "Durch Reinhard Weber – das wißt Ihr schon – bekamen wir Kontakt mit dem Mexiko-Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft".

en paleobotánica estaba muy lejos de las investigaciones filológicas realizadas por los Rall en los archivos de Cuauhtinchan.

Por su parte, la figura de Luis Reyes se mantiene constante en los tres textos estudiados. La descripción que se hace de él en la carta personal tiene mucho que ver con la manera en que él se percibía a sí mismo: "Luis Reyes, un indio de sangre pura, del que también ya les hemos escrito, nos contó que en un pequeño pueblo situado al sureste de Puebla llamado Cuauhtinchan —que significa casa de las águilas— cada año el dos de enero se representan piezas de teatro. Y quisiéramos saber más de esto".[5] Para el juicio *a priori* de algunas personas pudiera resultar ofensiva la descripción que los Rall hacen de su amigo Luis Reyes al nombrarlo "indio de sangre pura"; sin embargo, otros amigos cercanos al notable etnólogo indígena pueden constatar que este tratamiento no se trata de una descripción realizada desde la perspectiva de dos ingenuos europeos recién llegados a México, sino de la descripción fidedigna de la imagen que Reyes formó de sí mismo. Un ejemplo que puede corroborar esta afirmación aparece en el número 17 del año 2005 de la revista *Desacatos*, en donde Juan Julián Caballero publicó el artículo titulado "Recordando al maestro Luis Reyes García". En su emotivo texto, el autor evoca de la siguiente manera a su profesor y amigo: "Luis Reyes García (el indio nahua, como él mismo se autonombraba)".[6]

En el tránsito del plano personal al plano público —en el que se inscribe el texto académico—, la percepción y descripción del destacado etnólogo realizada por los Rall también cobra matices muy especiales:

> Luis Reyes es buen conocedor del pueblo y sus alrededores, así como de sus habitantes, debido a las largas temporadas que ha vivido por aquellos lugares. Fue él quien ordenó y clasificó el archivo del pueblo en búsqueda

[5] "Luis Reyes, en Vollblutindianer, von dem wir Euch auch schon geschrieben hatten, erzählte uns, daß in einem winzigen Dorf, südöstlich von Puebla, mit Namen Cuauhtinchan, d. h. Haus des Adlers, jedes Jahr am 2. Januar Theater gespielt wird. Da wir gern mehr darüber wissen wollten".

[6] Juan Julián Caballero, "Recordando al maestro Luis Reyes García" en *Desacatos*, no. 17, enero-abril, 2005. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742005000100010>. [Consulta: 12 de marzo, 2017.]

de documentos del siglo XVI, cosa que tuvo como consecuencia muchos descubrimientos interesantes.

Que en Cuauhtinchan exista un manuscrito de canciones, es información que obtuvimos de Luis Reyes. Éste estuvo presente en las celebraciones de año nuevo de 1969, durante las cuales hubo algunas representaciones teatrales y de música vocal.[7]

Y en este constante transitar que implica el poner el plano autobiográfico a la disposición del público lector, Luis Reyes es recordado con gran cariño por Dietrich en su autobiografía: "Tuvimos la suerte de hacernos amigos, ya en los primeros meses de 1969, de Luis Reyes García, historiador y antropólogo de origen nahua".[8] Luis Reyes García no pudo leer *Viajes con Marlene* pues su paso por el plano terrenal terminó la noche del 22 de enero de 2005, pocos meses antes de la publicación de la autobiografía de Dietrich Rall.

III

El 24 de junio de 1969, Dietrich y Marlene escribieron una carta personal dirigida a su círculo más íntimo de familiares y amigos en Alemania. La carta fue la séptima desde su llegada a México: "Ya es tiempo de que la circular número 7 sea enviada por los aires. Hay muchísimo por contar y tendré que limitarme. El tema de esta carta es: CUAUHTINCHAN".[9] El nombre Cuauhtinchan, municipio ubicado en el centro del estado de Puebla y a casi treinta y cinco kilómetros al oriente de la Ciudad de Puebla, aparece escrito con mayúscula compacta, lo que me lleva a pensar que es una clara señal del

[7] Dietrich Rall y Marlene Rall, "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore literario en Puebla México", en Dietrich Rall y Marlene Rall; ed. e introd. de Alberto Vital, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*, p. 207.

[8] D. Rall, *Viajes con Marlene.*, p. 218.

[9] Es ist höchste Zeit, daß der Rundbrief Nr. 7 in die Luft geschickt wird. Es gibt wieder viel zu viel zu erzählen; ich muß mich also wieder beschränken. Das Thema dieses Brief heißt: CUAUHTINCHAN. (En el texto original aparece la falta de desinencia genitiva del sustantivo, "Brief").

entusiasmo que les provocaba ir a ese lugar. La descripción de Dietrich en *Viajes con Marlene* comprueba mi suposición: "Entre abril de 1969 y abril de 1970 convivimos, durante muchos fines de semana, con la población de Cuauhtinchan, nos hicimos amigos de algunas familias del lugar, fuimos invitados a bodas y otras ceremonias, y a la fiesta del pueblo a fin de año".[10] Sin embargo, en el ensayo académico el entusiasmo cruza por el prisma del rigor académico y se refracta en diversas vetas:

> Durante nuestras estancias en Cuauhtinchan, nos dedicamos, generalmente durante los fines de semana, a copiar el manuscrito en máquina y pasamos una gran parte del tiempo conversando con los habitantes del lugar [...] Ya que disponíamos de todo el tiempo necesario para nuestra investigación, la gente nos fue tomando confianza, y los más ancianos comenzaron a recordar pormenores que ellos mismos habían olvidado. Al notar nuestro interés, llegaron a cambiar inclusive las fechas de sus ensayos a nuestros días libres, para que así pudiéramos tener parte en ellos.[11]

Vuelvo a leer el fragmento seleccionado en el texto autobiográfico y me llama la atención la frase "fuimos invitados a bodas". En la carta personal descubro un pasaje relacionado con esta boda. En este breve pasaje hay bellas descripciones que bien alcanzarían a ser imágenes literarias de un generoso, seguro y ahora lejano México profundo, que por decisión de los autores y los distintos fines de sus textos, han escapado de los prismas de la autobiografía y del texto académico, pero que quedaron a resguardo en las líneas de la carta personal: "Teníamos planeado trabajar mucho. Pero fue muy diferente. El sobrino del secretario celebró su boda. Por supuesto que fuimos invitados a la algarabía de la boda y al baile. Mientras fui conducida al baile por los galanes del pueblo entre los niños, las vacas y los puercos, Dieter hizo las veces de fotógrafo para alegría de los recién casados".[12]

[10] D. Rall, *Viajes con Marlene*, p. 219.

[11] D. Rall y M. Rall, *op. cit.*, pp. 208-209.

[12] Wir hatten vor, viel zu schaffen. Aber es kam wieder anders. Der Neffe des Sekretärs feierte Hochzeit. Selbstverständlich waren wir Gäste beim Hochzeitsschwang und zum Hochzeitstanz. Während ich zwischen kindern, Kühen und Schweinen zum tanz von den Dorfgalanen geführt wurde, hat Dieter Photograph sehr zur Freude der Brautleute gespielt.

Pero no es el único pasaje que valdría la pena rescatarse. Unos párrafos antes de la descripción de alegría de la boda, se encuentra un largo pasaje que contiene la génesis del texto académico. Por su importancia para la redacción del mismo, lo comparto de manera íntegra:

> Lo más notable en Cuauhtinchan es que puede mostrar un majestuoso pasado. Antes de que llegaran los españoles, fue una capital, uno de los centros del altiplano, según lo prueban las crónicas y los hermosos códices indios. Los españoles destruyeron la vieja Cuauhtinchan y justo, en el siglo XVI erigieron un gran convento que todavía se conserva y los indios se asentaron alrededor. Pronto el pueblo tuvo que ceder su importancia a la recién fundada Puebla. Desde entonces es así. Su archivo, desde el siglo XVI, es interesante para historiadores y antropólogos. Como dijimos, llegamos a Cuauhtinchan, para aprender sobre el 'juego de la maroma'. Tuvimos un favorable punto de partida: El presidente del pueblo, que es al mismo tiempo director del juego, tiene una copia escrita a mano de las canciones que se cantan en el juego. Luis le prometió una copia escrita a máquina. Así que nos trajo con él.[13]

El testimonio de la belleza de los códices referidos por Dietrich y Marlene, códices viajeros que en su momento estuvieron en manos de Lorenzo Bouturini, se puede admirar y consultar en el libro *Historia Tolteca Chichimeca*. Uno de los tres autores del precioso volumen, como bien ha podido intuir el lector, es Luis Reyes García. Los otros dos autores son Paul Kirchhoff y Lina Odena Güemes.

[13] Das Merkwürdige an Cuauhtinchan ist, daß es eine großartige Vergangenheit aufzuweisen hat. Bevor die Spanier kamen, war es eine Hauptstadt, eines der Zentren der Hochebene, wovon nach Chroniken und sehr schöne indianische Landkarten zeugen. Die Spanier zerstören dann das alte Cuauhtinchan, errichteten daneben in 16.Jh. einen großen Convent, der heute noch dasteht und siedelten die Indianer darum herum an. Dann mußte das Dorf aber bald seine Bedeutung an das neugegründete Puebla abgeben. Seither kümmert es dahin. Interessant für Historiker und Anthropologen ist sein Archiv, das im 16. Jahrhundert losgeht. Wir fuhren wie gesagt, nach Cuauhtinchan, um etwas über das Spiel zu erfahren, das „juego de la maroma". Wir hatten einen günstigen Ausgangspunkt: der Präsident des Dorfes, gleichzeitig Leiter des Spiels, besitzt nur eine handgeschrieben Abschrift der Lieder, die in dem Spiel gesungen werden. Luis hatte ihm versprochen, eine Maschineabschrift davon zu mache. Nun brachte er uns mit.

Al pensar en los lectores de la carta en Alemania y la imagen siempre positiva que Dietrich Rall ha dejado de México en sus escritos académicos, publicados por varias universidades de América Latina y Europa, es obligado de mi parte asociar esta descripción con el último párrafo que Dietrich le dedica a Cuauhtinchan en su autobiografía:

> El trato cercano con la gente dejó una huella profunda en la imagen de México que Marlene y yo nos estábamos formando. Publicamos parte de lo que observamos, investigamos, copiamos, grabamos y filmamos en un artículo aceptado por la revista *Comunicaciones*, del proyecto Puebla-Tlaxcala. En 1999 volvimos a incluir ese primer trabajo nuestro, hecho en México, en *Paralelas*, volumen retrospectivo editado por Alberto Vital.[14]

Ya en la temprana edición de 1970, los Rall tuvieron cuidado en aclarar para los lectores académicos que en "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore literario en Puebla, México" presentaban el texto integral de las canciones interpretadas en la fiesta del 2 de enero de 1970 e indicaron que en la publicación corrigieron la ortografía sin alterar los versos y las décimas, con la valiosa ayuda de nuestro amigo Germán Novoa Heckel.[15]

IV

En las páginas ciento catorce y ciento quince de *Viajes con Marlene*, Dietrich Rall declara desde lo íntimo de su recuerdo: "siempre nos parecía difícil, a Marlene y a mí, decir o escribir algo sobre nuestras experiencias de viaje".[16] Sin embargo, cuando uno lee la carta del 24 de junio de 1969, el ensayo "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore mexicano en Puebla, México" y la autobiografía *Viajes con Marlene*, pareciera que el titubeo al decidir trasladar una vivencia del espacio privado al espacio público nunca existió en ellos. La redacción de

[14] D. Rall, *Viajes con Marlene*, p. 219.

[15] D. Rall y M. Rall, *op. cit.*, p. 224.

[16] D. Rall, *Viajes con Marlene*, pp. 114-115.

los textos fluye pulcra y segura, sin importar si el contexto de recepción de los textos es familiar, académico o literario.

Como escribí al principio de este trabajo, y apoyada en una de las premisas de Phillipe Lejeune, el análisis de los textos que por sus características discursivas se encuentran inmersos en el gran género autobiográfico siempre exige de un pacto entre el lector y el autor. En el caso particular de la lectura de los textos que sirvieron de base para la redacción de "Dietrich Rall por los caminos de Cuauhtinchan. De las cartas personales y apuntes autobiográficos al estudio del folklore literario", resultó muy fácil establecerlo, porque en todo momento conté con el testimonio fidedigno y confiable del autor. Pero, desde los escépticos y rigorosos parámetros académicos propios de la investigación literaria, puedo imaginar lo difícil que debe ser el establecimiento de este pacto autobiográfico. Adquirir la capacidad para distinguir lo verdadero de lo poético cuando conviven de manera tan próxima en un texto es, sin lugar a dudas, una tarea que requiere de mucha pericia en materia literaria.

Bibliografía

"Las frases de José Saramago que todos deben leer", en *Excélsior* [en línea]. México, 18 de junio, 2012. <http://www.excelsior.com.mx/2012/06/18/comunidad/841998> [Fecha de consuta: 12 de marzo, 2017.]

Caballero, Juan Julián, "Recordando al maestro Luis Reyes García", en *Desacatos* [en línea], enero-abril, 2005, núm. 17. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742005000100010

Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, *Historia Tolteca Chichimeca.* México, inah, cisinah, sep, 1976. 287 pp.

Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Trad. de Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. 441 pp.

Rall, Dietrich y Marlene Rall, "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore literario en Puebla, México", en *Comunicaciones*, núm. 2. Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, 1970, pp.1-24.

Rall, Dietrich, Marlene Rall, "Brief No. 7", Doc. inéd. México, 24 de junio, 1969.

Rall, Dietrich, Marlene Rall, "El juego de la maroma de Cuauhtinchan. Contribución al estudio del folklore literario en Puebla, México", en Alberto Vital, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales.* México, iif-unam, 1999, pp. 207-238.

Rall, Dietrich, *Viajes con Marlene.* México, El Viejo Pozo / Universidad Autónoma de Chiapas, 2005, pp. 217-223.

Entre la autobiografía y la ficción: la "vida imaginada" de Alejandro Rossi

Adriana de Teresa Ochoa
FFL-UNAM

> ¿Y la literatura? Ha sido, más que la filosofía,
> mi santo y seña para mezclarme con la realidad.
> La literatura me ha dado la gramática
> básica para estar en el mundo.
>
> *Alejandro Rossi*

Definido por Antonio López Ortega como un "raro" del tipo del mexicano Julio Torri, el argentino Antonio Porchia, el uruguayo Felisberto Hernández y el venezolano Ramos Sucre, Alejandro Rossi (1932-2009), filósofo y narrador italiano-venezolano afincado en México desde 1951 hasta su muerte, fue autor de una breve obra literaria que resulta inclasificable debido a que se mueve libre y sorprendentemente entre géneros tan diversos como el cuento, la reflexión filosófica, la memoria y el ensayo, de tal manera que —como Enrique Krauze lo ha hecho notar— en su obra se despliega, sin fronteras definidas, una "derivación —absolutamente lograda y originalísima— de la filosofía hacia la literatura, de la filosofía en literatura".[1] Tal vez por ello es que ha tenido pocos pero fervientes lectores, para quienes muy pronto se convirtió en un autor de culto. No obstante, la escasa circulación de su obra entre el público más amplio, Alejandro Rossi fue una figura destacada en la escena cultural mexicana a partir de los años setentas, pues su presencia fue clave en el proyecto de *Plural* y *Vuelta*, revistas fundadas y dirigidas por el poeta Octavio Paz, de quien Rossi fue amigo y colaborador muy cercano.

[1] Enrique Krauze, "La lección de Alejandro Rossi", en *Letras libres*, noviembre, 2007, núm. 74. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-leccion-de-alejandro-rossi>

Una de las cualidades que con mayor frecuencia y entusiasmo han destacado quienes formaron parte de su círculo íntimo es el valor que tuvo la conversación para él, actividad que cultivó apasionadamente a lo largo de su vida —aderezándola siempre con agudeza, ironía y un fino sentido del humor—, y en la que con frecuencia evocaba episodios de su infancia y adolescencia, etapa en la que se vio forzado a abandonar Italia con su familia por razones de seguridad para irse a vivir a Venezuela —país natal de su madre— y después, a Argentina. Así, el viaje que inició en 1942, un viaje de desarraigo que marcó profundamente su existencia, fue tema recurrente de rememoración, tal como lo reconocía el propio Rossi: "Es una historia que siempre he contado de la misma manera, sin preocuparme demasiado por la veracidad de los hechos o por causa de que la narración se organizara de ese modo. Forma parte de un repertorio familiar y casi todos mis amigos lo han escuchado con más o menos cortesía".[2] En un mundo en el que, según Walter Benjamin "el arte de la narración está llegando a su fin [y] es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad",[3] es posible afirmar que Alejandro Rossi formó parte de esa reducida especie, pues no sólo poseyó el don de transmitir oralmente experiencias de la más distinta índole a sus oyentes, sino también de transformar algunas de ellas en piezas de una perfecta prosa que siguen deslumbrando a sus lectores, y en cuyas sucesivas versiones nunca buscó apegarse de manera fidedigna a la realidad referencial. Ejemplo significativo de la reelaboración mencionada es "Relatos", texto publicado originalmente en *Plural* y recogido en 1978 en *Manual del distraído*, donde el narrador lleva a cabo una reflexión metaficcional a propósito de la imposibilidad de fijar y narrar fielmente esa historia tantas veces repetida. En este breve texto asistimos al desdoblamiento y lucha entre el narrador y el relato —verdadero protagonista del texto—, el cual aparece dotado de una voluntad caprichosa e imprevisible, que siempre acaba imponiéndose sobre los deseos y propósitos del narrador:

[2] Alejandro Rossi, *Manual del distraído*, p. 24.

[3] Walter Benjamin, *El narrador*, p.112.

> El relato nunca se detiene en las semanas pasadas en Sevilla, no quiere describir las sensaciones de los dos hermanos, sus comentarios sobre la ciudad nueva; a veces menciona —de manera un poco imprevista— la recomendación de mi maestra, dicha en un autobús unos días antes del viaje, de que mirara Roma con mucho cuidado, una frase oscura y amenazante.[4]

En este texto, el narrador destaca reiteradamente el carácter impredecible e incierto del acto de narrar, por lo que abundan los términos que apuntan a lo siempre azaroso de la historia y su consiguiente dispersión —como "quizá", "en algunas versiones"—, así como a la imposibilidad de hacer coincidir vida y relato, no sólo por el curso incontrolable que suele seguir este último y la permanente sombra que proyecta la probabilidad de que se filtre la mentira o falsificación de los hechos, sino fundamentalmente por aquello que la narración silencia:

> La falla, ya lo dije, son las omisiones. Considera importante hablar del submarino o de la escena en que todos nos mareamos, pero calla el momento en que me di cuenta de que el viaje era una huida. Me di cuenta de que cada día nos alejábamos más. El relato quisiera que las situaciones siempre fueran divertidas y por eso no percibe los aspectos confusos, los instantes desolados.[5]

Así, el narrador se enfrenta a esa materia difusa, en "permanente proceso de erosión" que es la memoria, y tras un ejercicio de exploración de las posibles intenciones del relato al demorarse largamente con episodios sin mayor relevancia, desviar la atención hacia detalles nimios y resistirse "a encarar el final de la historia sin caracoleos artísticos",[6] para descubrir con sorpresa que lo que oculta el relato es precisamente algo que el propio narrador no había alcanzado a considerar conscientemente y que, incluso, se resiste a aceptar: la posibilidad de que él y su hermano hubieran cometido una traición contra un viejo residente alemán sospechoso de espionaje. La revelación final que nos ofrece este texto es, precisamente, que sin importar los propósitos de quien escribe y sus esfuerzos por lograr una reconstruc-

[4] A. Rossi, *op. cit*, p. 24.
[5] *Ibid.*, p. 25.
[6] *Ibid.*, p. 28.

ción pretendidamente fiel y objetiva del pasado, se trata siempre de una empresa condenada al fracaso, ya que, como indica resignadamente el narrador, el "relato se propone narrar una aventura y nos utiliza sin ningún escrúpulo".[7]

Más allá de "Relatos", la vocación memorialística de Alejandro Rossi aparece nuevamente en algunos cuentos de *La fábula de las regiones* (1998) y en *Cartas credenciales* (1999), su discurso de ingreso a El Colegio Nacional el 22 de febrero de 1996, donde rememora algunas escenas que marcaron decisivamente el curso de su vida tras arribar a Venezuela, como lo fue su descubrimiento de "la pasión del relato",[8] gracias a la lectura en voz alta de *Las mil y una noches* que escuchaba embelesado de boca de una negra venezolana en sus primeros meses en la ciudad de Caracas.

Si bien reconoce que desde muy joven fue un muchacho "cuentero", por su permanente inclinación "a convertir la experiencia en una suerte de narración continua",[9] es en *Edén. Vida imaginada* (2006) —obra por la que recibió el premio Xavier Villaurrutia en 2007— donde Rossi parece incursionar en la autoficción,[10] zona de fronteras difusas en las que ficción y memoria autobiográfica se retroalimentan mutuamente. La ambigüedad autoficcional aparece sugerida desde el título, pues el sustantivo "Edén" —jardín que el Génesis bíblico identifica como el paraíso terrenal anterior a la caída de Adán y Eva— evoca ese periodo idílico del pasado que es la infancia y que, desde su aparición en las *Confesiones* de Rousseau, poco a poco se fue afianzado como el escenario por excelencia para el ejercicio nostálgico de la memoria, por lo que toda alusión a esta "edad de oro" primigenia genera la expectativa de un relato autobiográfico. No obstante, en el texto de Rossi esta posibilidad queda inmediatamente acotada por el subtítulo "Vida imaginada", que plantea, explícitamente, el lugar central que en esa rememoración tendrán la fantasía y la imaginación, motivo por el cual, más que un ejercicio de memoria, se propone como un acto creativo, eminentemente literario, cuyo punto de partida

[7] *Ibid.*, p. 29.

[8] A. Rossi, *Cartas credenciales*, p. 10.

[9] *Ibid.*, p. 23.

[10] Término creado por el escritor francés Serge Dubrovsky en 1977 para caracterizar el relato de apariencia autobiográfica —sugerida por la identidad nominal entre autor, narrador y personaje—, el cual se presenta como ficción.

son los años de infancia del autor. Sin duda, este subtítulo constituye un guiño intertextual al famoso libro de Marcel Schwob, donde, en palabras de Borges, "[l]os protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de esta obra está en este vaivén".[11]

Este relato retrospectivo pone en escena la vida familiar y algunos episodios infantiles de Alex, el Negro o Alessandro —que nominalmente se identifica con el autor empírico del texto—, niño italiano hijo de padre toscano y madre venezolana educada en Europa,[12] y su tránsito —en más de un sentido— a la adolescencia. Por esta razón, Juan Villoro[13] la definió como novela de aprendizaje.

La verosimilitud inicial del relato se refuerza con la presencia de nombres, fechas, acontecimientos y circunstancias referenciales que coinciden con los datos biográficos del escritor Alejandro Rossi, mismos que el lector puede reconocer o verificar fácilmente, por lo que de inicio el texto activa un pacto de lectura autobiográfica que le concede, así, un valor de verdad a lo narrado. En este contexto, podemos identificar en *Edén* lo que Vicent Colonna ha clasificado como una autoficción biográfica,[14] cuyo contenido temático no cuestiona explícitamente su referencialidad. Sin embargo, el tratamiento formal establece un interesante contrapunto que exhibe el carácter híbrido del texto, ya que este relato está compuesto por una estructura fragmentaria en la que se recrea y evoca la atmósfera íntima, familiar y doméstica que enmarca las tribulaciones del niño que, sin una cabal comprensión de los acontecimientos, tuvo que abandonar su país para empezar una nueva vida en la lejana América. El material que se entreteje en la trama está formado por recuerdos deshilvanados, digresiones, asociaciones de ideas y evocaciones que crean un conjunto de imágenes diversas y cambiantes, cuyo dinamismo impide trazar una cronología precisa, rasgo también propio del relato

[11] Jorge Luis Borges, "Marcel Schwob: vidas imaginarias", en *Biblioteca personal*, p. 84.

[12] La madre era descendiente del general Páez, héroe de la Independencia de Venezuela, quien peleó con Bolivar en Carabobo y fue el primer presidente de Venezuela.

[13] Juan Villoro, "El mundo anterior", en *Reforma*, sección "Editoriales". México, 23 de febrero de 2007. Disponible en línea:<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/villoro/amados/tribu_rossi01.html>

[14] Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, p. 93.

autoficcional,[15] que contrasta vivamente con la tendencia autobiográfica de construir un relato ordenado, coherente y dotado de sentido.

A diferencia de otras autoficciones en las que se propone la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal, en *Edén. Vida imaginada*, si bien la correspondencia entre personaje y autor empírico se establece desde el inicio por todos los datos referenciales que comparten, el relato está narrado en tercera persona, hecho que da pie a una interesante serie de efectos de lectura.[16] Para empezar, la introducción de un narrador heterodiegético en tercera persona frustra parcialmente una de las más poderosas convenciones de los textos autobiográficos, por lo que no sólo produce una cierta sorpresa y vacilación en el lector que apunta hacia la posibilidad de ruptura del pacto de lectura establecido inicialmente, sino que sugiere que, más que una autobiografía, se trata de un extraño relato de ficción en el que la recuperación de la propia infancia aparecería, de alguna manera, enmascarada. Si bien Alejandro Rossi declaró haber optado por esta fórmula en *Edén* para alcanzar una mayor libertad, Fabienne Bradu observa con agudeza que "la decisión de narrarse en tercera persona del singular es una manera muy efectiva de objetivarse [de desdramatizar ciertos momentos difíciles] pero, sobre todo, de observarse como si fuera posible ser, a un tiempo, actor y espectador de su propia vida".[17] Además, podríamos proponer que en *Edén* lo que Rossi busca es crear un personaje a partir de sí mismo y establecer así una zona de ambigüedad en torno a la posibilidad de que se le pueda —o no— identificar plenamente con el autor.

No obstante la presencia de este narrador heterodiegético cuyo nombre e identidad nunca se revela, es claro que, si bien con una cierta dosis de reserva, el lector infiere que se corresponde con la del personaje y el autor del texto, pues como señaló Philippe Lejeune es "necesario distinguir dos criterios diferentes: el de la persona gramatical y el de la identidad de los individuos a

[15] *Cf.* Ana Casas, "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", en A. Casas, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 34.

[16] Vincent Colonna no restringe la autoficción a la narración autodiegética, pues señala que en ocasiones se recurre a la tercera persona para hablar de sí mismo. (*Op. cit.*, pp. 135-136.)

[17] Fabienne Bradu, "La vida que vale. Autobiografías mexicanas", en *Literatura Mexicana*. México, UNAM, 2011, vol. 22, núm. 2, p. 199.

los que nos reenvía la persona gramatical".[18] Este aspecto resulta de vital importancia para caracterizar *Edén* como un texto fronterizo entre el relato autobiográfico y la autoficción, ya que en ambos casos la identidad nominal entre autor, narrador y personaje resulta indispensable, ya sea para reforzar el efecto de referencialidad, o bien para profundizar la ambigüedad del pacto de lectura.[19] Ciertamente, todo "relato retrospectivo que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad"[20] —que es la definición que Lejeune propone para la autobiografía—, pone en juego un tema que se volvió central a partir de la modernidad: el de la identidad del sujeto, la cual dejó de concebirse como una esencia fija, para considerarse "como devenir, es decir, como un ser mutable, diverso y perecedero".[21] La problemática de la identidad del protagonista de *Edén* —que a su vez remite a la de su autor— está íntimamente relacionada con el proceso de crecimiento y transformación del niño en adolescente tras emigrar a América con su familia, por lo que se trata de una identidad construida narrativamente y parece cifrarse, en primera instancia, en el nombre propio del personaje. Y es que el nombre del personaje en el relato de ficción —nos dice Luz Aurora Pimentel— "es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite conocerlo a través de todas sus transformaciones".[22]

Desde las primeras páginas de *Edén* el nombre del protagonista se revela como una instancia conflictiva, pues en él converge un haz de posibilidades que se despliegan a lo largo de tiempo, así como diversas variables familiares, ideológicas, lingüísticas, e incluso de nacionalidad. Veamos:

[18] Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* p. 49.

[19] Referente a la vacilación del lector frente a los dos pactos —en principio contradictorios— que parece invocar la autoficción: en tanto relato aparentemente autobiográfico, activa un pacto de lectura referencial, pero debido a la inclusión de elementos novelescos, el lector debe abrazar también el pacto ficcional. (*Cf.* Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, pp. 250 y ss.)

[20] P. Lejeune, *op cit.*, p. 48.

[21] Begonya Sáez, "Formas de identidad contemporánea", en Meri Torras, ed., *Cuerpo e identidad*, Barcelona, UAB, 2007, vol. 1, p. 42.

[22] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 63.

> ¿Cómo se llamaba? ¿Alejandro o Alessandro? Su madre le decía Alex, y Alexandro era el nombre con el que ella intentó registrarlo. Por suerte, el fascismo le impidió ese neoclasicismo que pretendía obligarlo a ser un héroe: sólo se permitían nombres italianos o italianizados. Las adorables primas venezolanas le decían el Negro y los primos italianos Alex o Alessino, usado este último por los abuelos paternos. A su padre en la vejez le dio por llamarlo Alessandro, en un tono algo protocolario. Para los amigos hispanoamericanos era Alejandro. El pasaporte venezolano registraba Alejandro Francisco, ya el nombre oficial en sus papeles y documentos. En el acta de nacimiento asentaban que el 22 de septiembre de 1932 había nacido en Firenze un tal Alessandro Francesco. Francesco es el Francisco que viene de su bisabuelo materno, al parecer un dominicano que fundó la fábrica de tabacos y que, según la leyenda, había dejado al morir cien casas.[23]

Esta proliferación onomástica no sólo resulta agobiante sino que parece condenar al personaje a una total fragmentación, da cuenta también de algunas de las principales tensiones que, en su interior, chocan entre sí y pugnan por imponerse y que al final plantean una sola interrogante: ¿quién es este personaje que ni siquiera tiene un nombre definido? La multiplicidad nominal refleja una identidad inestable que se refuerza tanto por su relación con cada rama de la familia, la normativa oficial, el peso de las dos lenguas, culturas y continentes entre los que transcurrió su vida.

Como respuesta a la pregunta sobre la identidad en ciernes del personaje, el narrador ofrece diversos elementos que contribuyen a crear el retrato de este niño inmerso en un mundo de adultos —con excepción de su hermano—, a quienes sorprende y seduce su inteligencia y desparpajo.

Philippe Lejeune ha hecho notar que el proyecto secreto de toda autobiografía (o autoficción, como en este caso) es ofrecer un autorretrato de su autor, y este texto no es la excepción. En *Edén*, la singularidad de Alex se expresa, en primer lugar, por el color oscuro de su tez, ya fuera porque se reveló como huella visible de ese abuelo dominicano del que no se hablaba —del que se nos informa que era mulato— y su marcado contraste con Félix, el hermano mayor, "rubio, sonrosado de ojos verdes" y apetito de "mamífe-

[23] Alejandro Rossi, *Edén. Vida imaginada*, pp. 9-10.

ro insaciable",[24] pero también por la permanente incomodidad que le provocaba a la madre que se le confundiera con siciliano, egipcio o turco, pese a su insistencia en que el niño no era negro sino "mediterráneo".[25] Además de otros elementos de su aspecto físico, el retrato del Negro se complementa con otros rasgos de personalidad que se ofrecen como muestras tempranas de su futura vocación literaria, pues el relato consigna que desde la infancia se reveló como gran observador, interesado en las historias ajenas, muy sensible a las distintas músicas lingüísticas, interrogador persistente y dueño de una imaginación desbordada.

Por otra parte, hay que mencionar la omnipresencia en esta autoficción de un antiguo tópico: el viaje, el cual atraviesa todo el relato en diversos planos y niveles, por lo que constituye el eje temático que organiza y da coherencia al conjunto de fragmentos que integran el relato, pues está presente desde las primeras páginas de *Edén*, cuando Alejandro Rossi, en plenitud de su vida adulta, se encuentra por azar en el aeropuerto de Hamburgo con una señora argentina que resulta ser la hija del dueño del hotel donde vacacionó con su familia el verano de 1943, y así, este episodio constituye algo así como la magdalena proustiana que sirve como punto de partida para activar el pasado e iniciar la rememoración.

Pero el viaje no es, simplemente, un pretexto para el recuerdo, puesto que de manera literal remite al tránsito espacial (la patria abandonada forzosamente, experiencia de desarraigo dolorosa y profunda) para enfatizar el desplazamiento geográfico que marcó profundamente la vida de Alex, ya que se propone también como metáfora del regreso del adulto al tiempo de su infancia: por una parte, se evoca con nostalgia la infancia feliz en la natal Florencia, paraíso del que la familia Rossi Guerrero fue expulsada a raíz del conflicto bélico mundial y su posterior arribo a tierras americanas, donde vivió sucesivamente en Caracas y Buenos Aires para llegar, finalmente, al lujoso hotel de Córdoba, Argentina, que le da título a este relato. Así, tenemos que este traslado, en principio, en sentido literal, también alude metafóricamente al *topos* clásico de la vida, como viaje el cual supone simultáneamente un tránsito lingüístico y cultural que define la situación esencial que a partir de en-

[24] *Ibid.*, p. 42.
[25] *Ibid.*, p. 37.

tonces caracterizaría al autor-personaje: la extranjería, esa misma extranjería existencial[26] que, de acuerdo con Enrique Krauze, está en el núcleo mismo de *Edén* junto con "los lenguajes cruzados de su vida".[27] Sin duda, la lengua tiene en este relato un lugar preeminente, pues marca la pertenencia del personaje a dos horizontes lingüísticos, dos culturas, dos sensibilidades diferentes que se identifican, respectivamente, con el padre italiano y la madre venezolana. La llegada a Buenos Aires significó también un desplazamiento en esta jerarquía originaria: el español fue ganándole espacio al italiano, por lo que la pérdida de la inocencia infantil y la llegada del primer amor aparecen ligadas indisolublemente con el lugar que para el Negro ocuparon ambas lenguas en esta etapa de su vida. Así, esta es la historia de un niño que se vio "obligado a reorganizar su mundo, a estar muy atento, entre tantas novedades, a los cruces lingüísticos, a las entonaciones, a las palabras extrañas, a una oralidad a la vez familiar y ajena",[28] experiencia que marcaría para siempre la relación del Alejandro adulto con el lenguaje, y definiría en gran medida su vocación tanto filosófica como literaria.

Destino y escenario del viaje al que acompañamos a Rossi a través de su infancia; la geografía, la lengua y la memoria, el hotel Edén se nos presenta como un microcosmos autosuficiente, ya que como todo hotel constituye un hogar fuera del hogar, un lugar de tránsito que propicia todo tipo de encuentros, fugaces y arbitrarios, pero también afortunados y definitorios para forjar una personalidad, una vocación o iniciarse en los misterios del sexo y del amor, como le pasa al Negro.

Pero además —y este es otro rasgo ficcionalizante—, el hotel opera como cronotopo que organiza la totalidad de la obra, ya que debido a su aislamiento, que le permite situarse al margen del tiempo y el espacio convencionales, representa ya no el paraíso perdido sino la utopía del tiempo recobrado. Este hotel aparece como el espacio del ensueño y la rememoración, en el que los tiempos —el pasado, el presente y el futuro— convergen, se yuxtaponen o se interceptan a través de imágenes, anécdotas y recuerdos fragmentarios.

[26] En "Cartas credenciales" se refirió a esa sensación permanente de extranjería: "la relación con la literatura está marcada por una situación esencial: la extranjería […] también una peculiar extranjería lingüística." (A. Rossi, *Cartas credenciales*, p. 24.)

[27] E. Krauze, *op. cit.*, s.p.

[28] A. Rossi, *Cartas credenciales*, p 10.

Manuel Alberca ha planteado que, a propósito de la autoficción, sería interesante preguntarse: "¿por qué un autor [...] construye un personaje de sí mismo a la medida de sus deseos o necesidades? ¿Por qué disfraza o camufla sus experiencias [...]? ¿Para qué?"[29] En este caso, el propio Rossi nos brinda una posible respuesta al manifestar su necesidad de comprender sus recuerdos, pues: "El escritor, el hombre mayor, los enfrenta como lo que son, personajes lejanos".[30] Y es que —como nos lo ha revelado maravillosamente Marcel Proust— nuestra vida cotidiana, así como la experiencia presente o pasada son opacas, imposibles de penetrar o de asir, a menos que el artista las tome como materia prima y logre infundirles un soplo de vida que las vuelva inteligibles y, por un instante, diáfanas y transparentes.

A diferencia de "Relatos", donde existe una evidente intención metanarrativa, *Edén* respondería al anhelo del escritor que se sabe al final de su vida, no sólo por recuperar y dar sentido a través de la escritura a un vasto conjunto de recuerdos fragmentarios, aparentemente inconexos —independientemente de si fueron realmente vividos o imaginados—, sino también de explorar su identidad primigenia, en la que presumiblemente residirían las claves de los enigmas del hombre adulto. El reto planteado es enorme, pues si bien el propio Rossi afirmó en diversas ocasiones que "el niño dicta, (y) el hombre escribe", asumiendo implícitamente la viabilidad de establecer una comunicación directa con el pasado, no hay duda de que dicha labor resulta compleja pues "las palabras del niño son enredadas, confusas y [...] el hombre mayor, el escritor, debe interpretarlas, tender puentes, agregar escenas y figuras".[31]

Más relevante aún resulta el reconocimiento de que "el libre ejercicio de la memoria y la imaginación que intenta cernir ese sutil movimiento de la vida que va transformando a los seres y las cosas, [...] los va convirtiendo, sin que ellos lo sepan muchas veces, en una prodigiosa materia nueva, en el más inesperado 'otro'".[32] Así, Rossi parece

[29] *Op. cit.*, p. 55.

[30] Alejandro Rossi, "Premio Xavier Villaurrutia", en *Letras Libres*. 30 de abril de 2007. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/premio-xavier-villaurrutia>

[31] *Idem.*

[32] Gustavo Guerrero, "El más inesperado otro. Cuatro preguntas a Alejandro Rossi", en *Letras Libres*. 31 de julio de 2009. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-

darle la razón a Justo Navarro, quien en el prólogo a *El libro rojo* de Paul Auster, destaca el poder de la escritura para transformar al escritor en un extraño para sí mismo, en un extranjero, posibilidad que sin duda potencia la autoficción, pues ofrece herramientas privilegiadas para producir otras formas de lo posible.

---

espana/el-mas-inesperado-otro>

Bibliografía

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. 329 pp.

BEAUJOUR, Michel, *Poetics of the literary Self-Portrait*. Trad. de Yara Milos. New York, New York University Press, 1991. 420 pp.

BENJAMIN, Walter, *El narrador*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991. 21 pp.

BORGES, Jorge Luis, "Marcel Schwob: vidas imaginarias", en *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 83-84.

BRADU, Fabienne, "La vida que vale. Autobiografías mexicanas", en *Literatura Mexicana*. México, UNAM, 2001, vol. 22, núm. 2, pp. 183-201.

CASAS, Ana, "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", en Ana Casas, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco / Libros, 2012, pp. 9-42.

CASTAÑÓN, Adolfo, "Memoria y Olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)", en *Vuelta*. Febrero 1997, vol. 21, núm. 243, pp. 37-41

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París, Tristram, 2004. 252 pp.

DUBROVSKY, Jean, *Fils*. París, Galilée, 1977. 469 pp.

GUERRERO, Gustavo, "El más inesperado otro. Cuatro preguntas a Alejandro Rossi". *Letras libres*, 31 de julio de 2009. Disponible en: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-mas-inesperado-otro

GUERRERO, Gustavo, "El otro Rossi", en *Vuelta*. México, Editorial Vuelta, noviembre, 1997, vol. 21, núm. 252, pp. 47-48

KRAUZE, Enrique, "La lección de Alejandro Rossi", en *Letras libres* [en línea]. Noviembre 2007, núm. 74. [Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2016]. Disponible en: http://www.letraslibres.com/re-vista/convivio/la-leccion-de-alejandro-rossi

LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico", en Ángel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-61. (Suplementos Anthropos; Monografías Temáticas, 29)

López Ortega, Antonio, "La segunda infancia de Alejandro Rossi", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, febrero, 2007, núm. 680, pp. 161-166.

Navarro, Justo. "Prólogo: El cazador de coincidencias", en Paul Auster, *El cuaderno rojo*. Barcelona, Anagrama, 1994. 96 pp.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 2a. ed. México, unam / Siglo XXI, 2002. 191 pp.

Rossi, Alejandro, "Premio Xavier Villaurrutia", en *Letras libres*. 30 de abril, 2007. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/premio-xavier-villaurrutia>

Rossi, Alejandro, *Cartas credenciales*. *Ensayos*. México, Joaquín Mortiz, 1991. 53 pp.

Rossi, Alejandro, *Edén. Vida imaginada*. México, fce, 2006. 271 pp.

Rossi, Alejandro, *Manual del distraído*. México, fce, 1987. 181 pp.

Sáez, Begonya, "Formas de identidad contemporánea", en Meri Torras, ed., *Cuerpo e identidad*, vol. 1. Barcelona, Ediciones uab, 2007, pp. 41-53.

Villoro, Juan, "El mundo anterior" en *Reforma* [en línea], sección "Editoriales". [Fecha de consulta: 23 de febrero de 2007. Disponible en: http://www.clubcultura.com/clublite-ratura/clubescritores/villoro/amados/tribu_rossi01.html

Los alcances de lo autobiográfico en revista *Orsai. Nadie en el medio*. El director-personaje como figura clave de la publicación

Cristina Patricia Sosa
Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Introducción

Emprender el estudio de una revista representa, en principio, un desafío metodológico ya que, en el afán de tomarla como objeto en su conjunto, esto es, al intentar el trazado de líneas comunes para atender a la densidad de relaciones y a la materialidad singular que suponen, podemos llegar a sustraer en gran medida su sentido. Es por eso que uno de los primeros pasos a la hora de estudiarla es pensar cómo se puede decir algo de ella sin caer en la generalidad descriptiva.

Entre los años 2011 y 2013, los argentinos Hernán Casciari y Christian Basilis publicaron una revista de literatura, de historietas y de crónicas narrativas que nombraron *Orsai. Nadie en el medio*. Uno de los puntos centrales de la publicación consistía en la voluntad de sostenerse sin la financiación de publicidades ya que lo contrario implicaba ensuciar el proyecto con un vulgar interés económico que le restaría trascendencia cultural. El director (Casciari) y el jefe de redacción (Basilis) consideraban que la venta de espacio para publicitar significaba "venderse" a una lógica de mercado contraria a una ética editorial que priorizaba atender el contenido antes que generar ganancia económica. Se jactaban, de este modo, de incumplir con las reglas tradicionales del mercado. No obstante, para mantenerse debían contar con la colaboración de un grupo de lectores que no solo compraran la publicación sino que además participaran de un proyecto que fue adquiriendo dimensiones cada vez más amplias (hubo bares, pizzerías, una editorial y hasta una Universidad Orsai).

El portavoz de esta "utopía antimercado",[1] sobre quien se asienta la responsabilidad de operar como un nexo entre los lectores y los colaboradores de la publicación, quien despliega los mecanismos para establecer un compromiso y transforma a la revista y al proyecto que la contiene en un objeto de deseo es el director, figura notable que aparece dibujada en algunas de las portadas, apelada en las "cartas al director" (sección que aparecerá solo en algunos números y que luego se llamará "Cartas de los lectores") y como un personaje en la sección "Sobremesas".

Dicha sección, que apareció en la mayoría de los números de *Orsai* (salvo en las ediciones 3 y 5), funcionaba como un texto de enlace de los variados contenidos de la publicación, aunque también, en ellas Casciari y Basilis, con los nombres Jorge y Chiri, conversaban acerca de temas variados como por ejemplo los planes que tenían con el proyecto, las películas y series que habían visto o anécdotas de sus vidas. Ahora bien, esas charlas no solo permitían articular las diferentes partes de la revista sino que de ellas se desprenden los lineamientos éticos y estéticos que orientan la publicación.

En los dieciséis números de *Orsai* se incluyen una decena de relatos de Casciari: "El intermediario" (O1), "Finlandia" (O2), "Basdala" (O3), "La madre de todas las desgracias" (O3), "Canelones" (O4), "El tiempo del hombre perro" (O6), "Los empleados" (O7), "Algo para recordar" (O8), "Timbre a las tres" (O9) y "Gaussian blur" (O15). En este trabajo abordaremos solo algunos de ellos, algunas sobremesas y editoriales. Con este recorte pretendemos mostrar que la revista *Orsai* opera como un espacio privilegiado de circulación de cierta producción cultural de los primeros años del siglo XXI que reclama atención.

I

Al indagar en la presencia del director en la revista observamos que ocupa diferentes zonas como por ejemplo las portadas, las contraportadas, los editoriales (Casciari escribe y firma todos), es autor y protagonista de algunos relatos; y a él se dirigen las cartas de los lectores. Pero en esta

[1] *Vid*. Josefina Ludmer, *Aquí América Latina/Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

oportunidad pondremos el acento en el abordaje de algunos relatos autorreferenciales de los que es autor Casciari, atenderemos a la manera en que se inscriben sus intervenciones para explorar el funcionamiento que tienen dentro de la publicación como elemento aglutinante de un proyecto cultural. Decimos que son un elemento aglutinante porque en esos espacios el director se presenta y despliega mecanismos de los que se sirve para generar un compromiso con sus lectores y para sostener económicamente la publicación.

Es pertinente comentar que muchos de estos textos se caracterizan por hablar de su experiencia como escritor, como lector y como director de esta revista, por lo que podríamos pensar estas autoficciones en tanto relatos de mercado, es decir, como textualidades literarias que tematizan el mercado simbólico a partir de "la presencia de agentes o de productos que hacen evidente la dualidad simbólico económica constitutiva de dicho espacio de interacción sociocultural".[2] Un relato de mercado es un objeto cultural que tematiza el mercado de los bienes simbólicos. Tal como explica Cristian Molina, no se trata de un género, en el sentido de tipo textual que pertenece a una familia o a una clase particular de enunciados con una forma y con una estructura determinada, sino que más bien estamos frente a una operación de lectura crítica a partir de huellas que aparecen en algunas producciones culturales y que se reordenan para dar cuenta de la relación entre el arte (o la literatura para ser más precisos en este caso) y el mercado en un momento determinado.

Los textos de Casciari revelan modos de la producción cultural, nos muestran, por ejemplo, las dificultades a la hora de editar un libro o el papel de intermediarios como los agentes editoriales y los distribuidores. Por ese motivo es significativa la ilustración de la portada del primer número. La imagen central es obra del dibujante Jorge González, se trata de una caricatura del cuento "El intermediario", escrito por Casciari en 2006. Entre esta figura y el subtítulo de la publicación, *Nadie en el medio*, hay una estrecha relación que se explica con las malas experiencias que ha tenido el director. En noviembre de 2011, Hernán Casciari hizo una presentación

[2] Cristian Molina, *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*, p. 6.

cuyo título era *Cómo matar al intermediario, limpiar la escena del crimen y encontrar una coartada creíble* en la convención TEDx Río de la Plata (*Technology Entertainment Design*),[3] allí cuenta que se sintió muchas veces estafado y que eso motivó su decisión de renunciar a las editoriales y a los periódicos que lo tenían contratado. Fue entonces cuando se propuso hacer "una revista imposible", se comunicó con sus lectores del blog y les propuso la idea. Así nació *Orsai*.

En las portadas, en las sobremesas y en otros textos se concentran algunas marcas que dan el tono de la intervención de *Orsai*, al menos desde lo declarado. El editorial del número 7,[4] que se tituló "Los jefes", comienza cuando Nina, hija de Casciari y personaje recurrente en editoriales, relatos y sobremesas, le pregunta si él es el jefe de Chiri y con eso desencadena un sueño en el que Jorge y Chiri vuelven a ser niños y discuten por diferencias editoriales (no se ponían de acuerdo sobre el color de la letra de la revista que estaban haciendo), pero este tema culminará recién en un relato que se incluye en el final de esa publicación, "Los empleados". Los adultos llegan al pasado con la intención de recibir órdenes de los niños sobre el trabajo con *Orsai* para no traicionar el espíritu inicial de la publicación. En este relato podemos hallar algunas pistas acerca de las motivaciones de fondo de este emprendimiento, una de las que sin dudas se destaca es la de hacer una revista que les guste y que les permita leer a sus autores favoritos. En relación con esto, en otro editorial (cuyo título es "20") dirá: "Hace un año exacto empezábamos a soñar con una revista rara, sin publicidad, con calidad gráfica, distribuida por sus lectores, con textos largos, hecha a mano de casa, compuesta por amigos y por fuera de la industria. Y acá estamos, ahora, redactando el último editorial. Eso indica que llegamos".[5]

[3] Esta conferencia se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=_VEYn3bXz34> [Consulta: 21 de mayo, 2017].

[4] Será descrito en el sumario así: "Otro problema mental de Hernán Casciari (no en el sentido de historia con acertijos, sino de problema mental serio). Esta vez, una polémica continuación del editorial". (Hernán Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, mayo-junio, 2012, núm. 7, p. 5.

[5] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, octubre-diciembre, 2011, núm. 4, p. 3.

La cara visible de la revista, Casciari, determina que se publique allí solo lo que le gusta y, sobre todo, lo que le parece valioso. Por eso quienes colaboran con *Orsai* serán sus amigos o gente que admira y quienes leen la revista tendrán los mismos gustos e intereses o al menos eso es lo que intenta demostrar en cada una de sus intervenciones resaltando que, a diferencia de lo que ocurre con otras publicaciones, sus contenidos no están condicionados por el mercado.

En numerosas ocasiones Jorge y Chiri declaran que para elegir a los autores que van a participar de *Orsai* usan como criterio el gusto y la admiración, aunque también la pretensión de fomento, es decir, el objetivo de dar a conocer a artistas que consideran valiosos.[6] A esos nombres nuevos se suman los de algunos artistas o personajes reconocidos como Abelardo Castillo, Enrique Symns, Alejandro Dolina, el *Indio* Solari, Stephen Hawking, entre otros que funcionan como un respaldo que legitima la apuesta cultural que representa *Orsai*. Como resultado encontramos reunidos autores de diversos tiempos y procedencia. Por este motivo, podemos afirmar que hay una tensión entre el declarado carácter juvenil de la empresa y una voluntad de ganar legitimidad.

Algunos aspectos más del funcionamiento del mundo editorial se observan en la sobremesa "¿Quién hace estas entrevistas?", cuando después de un reportaje a los comediantes Diego Capusotto y Diego Saborido discuten Jorge y Chiri:

> –Las entrevistas que le hace Garcés a sus entrevistados son mucho más entretenidas que las que me hacés vos a mí al final de cada crónica.

[6] En relación con esto, en una sobremesa del primer año afirman que: "En la provincia de Córdoba hay más humoristas gráficos que gente. Y los que quedan sin dibujar, lo que hacen es escribir. De entre todos, hay en Córdoba un muchacho que escribe como los dioses, y teníamos muchas ganas de publicarlo en *Orsai*. Este muchacho es muy conocido en Córdoba, pero en cambio no lo leyeron nunca en Centroamérica, ni en otros sitios del mundo donde se habla castellano. Nosotros leemos a José Playo desde hace años, y si alguna vez soñamos con hacer una revista, fue en parte también para publicar sus cuentos. Y estamos contentos de que ahora lo lean también en Centroamérica, donde la palabra "playo" significa "puto". (H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, julio-septiembre, 2011, núm. 3, p. 109.)

–¿Perdón? –me dice Chiri–. ¿Vos pensás que estas conversaciones grabadas entre vos y yo… son una entrevista? […]

–¿Entonces estas sobremesas no son una entrevista que vos me estás haciendo a mí desde la primera Orsai?

–¡No! –me grita–. ¿Quién es el que desgraba estas charlas? ¿Quién es el que pone "dice Chiri" y dice "Jorge" al final de cada diálogo?

–Yo.

–Claro… ¿Y vos alguna vez viste a un entrevistado hacer todo el trabajo?

–Entonces… -digo, compungido.

–Sí, querido amigo. Lamento que lo descubras después de tres años.

–¿Yo te estoy entrevistando a vos?

–Así parece.

–¡Ah, qué vida perra![7]

Aquí revelan a sus lectores cuál es el trasfondo de las sobremesas, nos comentan que son grabaciones de sus charlas y cómo esas conversaciones se transforman luego en lo que leemos. Se corre un velo, se muestra algo que no es habitual en una revista cultural porque visibilizan el trabajo de hacerla. Cabe aclarar que, aunque no es un rasgo exclusivo de *Orsai*,[8] la frecuencia con que se recurre a este procedimiento resulta llamativa y deviene una marca de la publicación.

[7] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, marzo-abril, 2013, núm. 12, p. 114.

[8] No es inusual que en las revistas culturales se utilice el editorial como una zona de exposición de orientaciones programáticas o de explicación de decisiones editoriales. Por presentar solo un ejemplo, podemos citar un fragmento del conocido primer editorial de "Babel, revista de libros": "«Este —dicen— es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, Babel no es un gesto heróico. Ni la vindicación del delirio, ni una cortesía desesperada, ni la oposición a que se mate así a un valiente. Babel ni siquiera es el rechazo de un honor siempre perdido. Babel —dicen— es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco spleen»". Es pertinente señalar que los primeros editoriales de "Babel" y de "Orsai" se ajustan a la retórica del manifiesto ya que hay en ellos una manifestación explícita de declaración de principios, se pretende la intervención en un contexto que se crea (el agotamiento de la industria editorial), se prescribe en forma de descripción y, finalmente, se genera una convocatoria desde un aquí y un ahora que marcan una urgencia.

II

La revista cultural, a diferencia del libro —como lo ha señalado Horacio Tarcus—, funciona, como un: "campo de pruebas y de ensayos, [que] avanza y arriesga, mientras el libro corrige, selecciona, decanta, consolida".[9] En ese sentido, la revista es siempre vanguardista, mientras que el libro es conservador. Es por eso, agrega Tarcus, que la revista envejece rápidamente mientras que el libro sobrevive. En el caso de *Orsai* estas palabras toman un nuevo sentido porque no se trata de una revista cultural como otras, sino que está determinada por nuevos formatos tecnológicos que, para contar historias están haciendo surgir un nuevo tipo de escritor.

Lo primero que advertimos al encontrarnos con este director-personaje es la cercanía y confianza que tiene con su público. Sus lectores se dirigen a él con cariño y familiaridad, lo cual da cuenta del estrecho vínculo construido en años de contacto virtual. Si bien *Orsai* se comenzó a editar en 2011, Casciari ya era conocido como el autor del *Weblog de una mujer gorda*, una *blogonovela* de doscientos capítulos que se publicó en Internet desde septiembre de 2003 hasta julio de 2004. En 2005, ganó el premio *Best of Blogs* y cuatro años más tarde la historia fue adaptada al teatro por el actor y director argentino Antonio Gasalla con el título *Más respeto que soy tu madre.*[10] Esa *blogonovela*, según Daniel Escandell Montiel, tiene un carácter fundacional ya que consolida muchos rasgos del género y establece otros dentro de los que se destaca una nueva concepción de personaje protagonista y narrador: el avatar.[11]

[9] Horacio Tarcus, *Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006)*, p. 4.

[10] El blog, escrito por Hernán Casciari e ilustrado por Bernardo Erlich ha sido editado en castellano por Plaza & Janés de España en el año 2005, y por la Editorial Sudamericana de Argentina en 2006. La novela ha sido traducida a varios idiomas. En noviembre de 2005 *Weblog de una mujer gorda* fue elegido por la Deutsche Welle International, Alemania, como el mejor *weblog* del mundo.

[11] La protagonista-avatar del *weblog* es Mirta Bertotti, una mujer de cincuenta años que vive en Mercedes, en la provincia de Buenos Aires, lugar en donde nació y se crió Casciari. El autor ha comentado en algunas entrevistas que el personaje está inspirado en Chichita, su madre.

Acerca de la *blogonovela*, Escandell Montiel explica que este género se caracteriza por instaurar unas líneas narrativas propias que la sitúan a medio camino entre el diario personal, la novela epistolar y el folletín. También Paula Sibilia encuentra en los usos confesionales de internet una manifestación renovada de los viejos géneros autobiográficos.[12] Por lo tanto, podemos afirmar que la *blogonovela* se nutre de una tradición literaria canónica, y debemos agregar que lo hace también de una nueva necesidad compulsiva de autoexposición pública de la privacidad, o lo que es lo mismo, la extimidad.

La noción de extimidad, definida por Escandell Montiel como el hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas, sirve para puntualizar una vez más el carácter autorreferencial de los relatos de Casciari. La revista, junto con el blog, funciona como canal de exhibición por el que se resuelve cierta pulsión narcisista.

Cabe aclarar que, si bien en este caso no hablamos de una *blogonovela*, sino de escritos que componen una revista cultural, la modalidad de escritura del blog se replica de acuerdo con lo que se comenta en algunos editoriales y sobremesas. Por ejemplo, en el sumario del número 8 encontramos la siguiente descripción: "El director de la revista se sienta, siempre a último momento, y redacta uno de esos cuentitos salames que antes ponía en el blog. El de este número se llama *Algo para recordar*"[13] y en el número 9: "El señor director escribe en la revista como si lo hiciera en su blog: dos páginas y buenas noches. Esta vez cuenta un extraño suceso nocturno llamado *Timbre a las tres*".[14]

Por otra parte, al caracterizar estas escrituras que nacen en la blogósfera, Escandell Montiel destaca que internet actúa como un nuevo campo de creación, de publicación y distribución de la información. De lo señalado da cuenta *Orsai* porque solo es viable gracias a internet, debido a que es a través de la web que el contenido de la revista circula, sin tener que lidiar con intermediarios ni impuestos ni aduanas para llegar a sus lectores. El

[12] Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, p. 37.

[13] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, julio-agosto, 2012, núm. 8, p. 5.

[14] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, septiembre-octubre, 2012, núm. 9, p. 4.

espacio virtual termina operando como un terreno fértil para que gente que se halla en territorios alejados pueda desarrollar proyectos que de otro modo sería imposible hacer.

En "Basdala" cuenta cómo nace el blog de *Orsai* y por qué le pone la firma. Explica de qué manera concibe la escritura literaria en la web y cómo la posibilidad de respuesta inmediata de sus lectores los convierte frecuentemente en correctores. Antes del relato que mencionamos, hay un breve texto que se titula "Ferrari" donde Chiri dice que:

> Internet le dio una herramienta nueva a la literatura: la velocidad. A principios del siglo veinte, los folletines por entregas llegaban por barco. Los lectores, ansiosos por la continuación de la trama se acercaban al puerto. [...] Aquella hermosa fascinación por la lectura, generadora de impaciencias y angustias, hoy se convirtió en un nuevo gesto: pulsar frenéticamente la tecla F5. Actualizar una página hasta que aparezca el cuento que nos tranquilice.[15]

De este modo, establece una relación entre el folletín y estas nuevas maneras de creación, circulación y consumo cultural. Los lectores de *Orsai* no tenían que esperar la llegada de la revista en soporte papel, ya que era posible leerla íntegra e incluso descargarla en formato *PDF* el día que salía de la imprenta. Como consecuencia, su director tuvo que poner en acción una serie de operaciones para lograr que se comprara la versión en papel de la publicación a pesar de su costo elevado, de que la distribución era compleja y de que obligaba al lector a pagar por anticipado un año de revistas. A continuación, analizaremos algunos de estos procedimientos.

III

Casciari no solo promovía la lectura de la publicación en la web sino que también proponía a los lectores entrar en el blog de *Orsai* y competir en lo que llamó "El juego del Pri". Esta apelación a lo lúdicro permitía estimular el contacto y la participación de lectores con la excusa de una competencia

[15] Christian Basilis, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, julio-septiembre, 2011, núm. 3, p. 45.

para ver quién lograba hacer el primer comentario en cada uno de los *posteos* que se realizaban en la página web. El objetivo, tal como se explica allí:

> […] consiste en sumar puntos a través de la obtención de comentarios iniciales en las entradas del blog de un gordo, quien desconoce la existencia del juego y cree que sus lectores esperan sus historias con ansias. El objetivo grupal (además de hacerle bullying al mencionado gordo) es conseguir la mayor cantidad de puntos en los torneos anuales, quinquenales y el Gran Torneo del Decenio, que concluye en diciembre de 2014.[16]

En esta invitación encontramos otra estrategia para lograr crear la ilusión de proximidad entre el director y sus lectores: la puesta humorística que representa; la explicación del juego evidencia la construcción de una imagen de editor-escritor-amigo que se muestra como un "gordo" bonachón con el que se comparte el gusto por la literatura. Así es como construye la figura de un hombre patético que asume una posición autoparódica para armonizar con el lector por la desestructuración de su propia imagen. Se presenta como una caricatura[17] de sí mismo, casi como las que ilustran los sumarios de la última temporada de la revista. Esta proyección *avatárica* se asemeja a una máscara que nos devuelve al culto al ego.

En sus cuentos, Casciari construye un *yo* ficcional que le permite reafirmar su personalidad. Dicha exposición vital se asienta en la narración de vivencias personales en la que apela a experiencias comunes o reconocibles por sus lectores. Es frecuente el relato de anécdotas en las que el bochorno o la vergüenza le permiten mostrarse vulnerable y accesible. Por ejemplo, en "Canelones" Jorge y Chiri recuerdan un juego que hacían cuando eran adolescentes, competían por ver quién era capaz que mantener más tiempo en el teléfono a gente que no conocían y a los que les hacían chistes. En una ocasión, Jorge se comunica con una mujer y finge ser su hijo, con el que estaba distanciada. La mentira no se limitaba a eso, sino que además le

[16] Esta explicación aparece en la página web de la revista, <http://editorialorsai.com/blog/>. [Consulta: 17 de mayo, 2017].

[17] La imagen caricaturizada de Casciari aparece en las portadas de los números 1, 2 y 4; y en las contraportadas-sumarios de las *Orsai* del número 11 a 16.

hace creer que se encuentra en la terminal de ómnibus de la ciudad y que va en camino a su casa. Por eso le pide que le cocine canelones. Una vez que convence a la mujer de su mentira, y la víctima de la broma empieza a preparar la comida, Jorge corta la llamada. En la sobremesa posterior a "Canelones" dicen:

> —Tu cuento "Canelones" debe ser el que más dudas genera en el lector, ¿no? Todos quieren saber cuánto hay de verdad en la historia de la vieja.
>
> —Todo es verdad, lamentablemente.
>
> —Sí, en general sos un exagerado y un mentiroso, pero esa tarde las cosas pasaron así. Y te quedó mucho tiempo esa sensación rara de haber sido malvado en serio.[18]

La revelación descarnada de una experiencia mortificadora, relatada en este caso con un tono vertiginoso y angustiante que acentúa los colores de lo miserable, nos permite advertir que es frecuente el uso de estructuras familiares en la figuración de este *yo*. Este personaje no solo tiene un amigo cómplice de travesuras canallas, sino que es un *yo* con una historia familiar. Los episodios de la vida propia que elige trabajar en clave ficcional se caracterizan por la elección de una primera persona confesional autobiográfica que incluye en sus historias a su madre, a su padre, a su sobrina, e incluso a su hija. En la primera carta que aparece en la revista, titulada "Incontables apodos", advertimos algunas de las operaciones que mencionamos antes:

> Sr. Director: me molesta que utilice incontables nombres y apodos. Eso provoca desconcierto e inseguridad en sus lectores. Hernán, Casciari, Jorge, Cayota, Cepillo y los derivados de su característica física más sobresaliente: gordo fumeta, lechón, gordito marketinero, y alguno que ni siquiera imagino reservado para sus momentos de intimidad. Le solicito que se remita a elegir uno, a lo sumo, dos. Atentamente. Karina Ocampo. Suscriptora Orsai N° 00439.
>
> R.- Tengo muchos más apodos que los que enumerás. De hecho, la correctora de Orsai me puso uno muy humillante cuando comenzábamos la escuela secundaria: "La Bola Boluda". Un antiguo compañero de la primaria me

[18] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, octubre-diciembre, 2011, núm. 4, p. 125.

> bautizó "Campeona de la Ubre" haciendo referencia a mis tetas juveniles. Chiri me llamó, durante todo el año ochenta y siete, "Gordo Catastra". Mi propio padre, en paz descanse, solía referirse a mí con el apodo de "Qué hombre imbécil". Pero de todos esos apodos, el peor es el que —sin maldad— ha elegido mi hija catalana. Me dice "papa". Es decir, tubérculo. (La vida es una mierda).[19]

Como ya lo hemos comentado, en *Orsai* la figura del director ocupa un lugar central, lo que nos ha llevado a interrogarnos por los sentidos de sus asomos. Para concluir consideramos que es posible hablar de *Orsai* como "la revista de Casciari". En otras palabras, estamos frente a una revista de autor, ya que su figura atraviesa toda la publicación, no solo como la cara visible del proyecto, sino que vemos en su aparición un gesto programático que se define y se reafirma en cada número.

[19] H. Casciari, *Orsai. Nadie en el medio*, Buenos Aires, Editorial Orsai, enero-febrero, 2012, núm. 5, p. 124.

Bibliografía

Casciari, Hernán y Christian Basilis. *Orsai. Nadie en el medio.* Buenos Aires, Editorial Orsai, 2011-2013. 210 pp.

Escandell Montiel, Daniel. *Escrituras para el Siglo xxi. Literatura y blogosfera*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2014. 342 pp.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina / Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010. 224 pp.

Molina, Cristian. *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*. Rosario, Fiesta Ediciones, 2013. 230 pp.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, fce, 2013. 325 pp.

Tarcus, Horacio. *Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006)*. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina, 2007. 159 pp.

Índice

CAPÍTULO II:
EXPLORACIONES DEL *YO*

CAPÍTULO III: ENTRE LOS HILOS DE LAS HISTORIAS DE VIDA

CAPÍTULO IV: RESONANCIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Indagaciones alrededor de las literaturas del yo. Miradas colectivas, caminos personales fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en diciembre de 2018 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección eSchola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La presente formación estuvo a cargo de F1 Servicios editoriales, S.C. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Óscar Ramírez Martínez.





Imagen en guardas y portada: Raphael De Ochoa y Madrazo (1858-1935), "La carta". Óleo sobre lienzo (37.5 cm. x 46.4 cm.). Fecha de creación (*ca*. siglo XIX) en España, colección particular.





En estas páginas se reúnen ensayos y artículos sobre los géneros autobiográficos con diversos enfoques teóricos de estudiosos, tanto de México y España como de algunos países latinoamericanos. Este volumen fue coordinado por el Seminario de Escritura Autobiográfica de la Facultad de Filosofía y Letras, espacio que se ha dedicado, preponderantemente, a la reflexión y al estudio de las escrituras del yo de los autores mexicanos. *Indagaciones alrededor de las literaturas del yo*. *Miradas colectivas, caminos personales* es un abanico de distintas experiencias de vida y testimonios de la memoria que nos invitan a recuperar las vicisitudes personales y colectivas de nuestros países.







